عالم الفكر

المجلد 38
3
يناير
مارس

باريس

مجلة دورية محكَّمة تصدر عن المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب - الكويت



2010

مجلة فصلية تصدر
عن المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب

عالم الفكر

العدد 3 المجلد 38 يناير - مارس 2010

تم التنضيد والإخراج والتنفيذ
بوحدة الإنتاج في المجلس الوطني
للثقافة والفنون والآداب
الكويت

مجلة فكرية محكّمة، تهتم بنشر الدراسات والبحوث المتسمة بالأمانة النظرية والإسهام النقدي في مجالات الفكر المختلفة.



سعر النسخة

الكويت ودول الخليج العربي	دينار كويتي
الدول العربية	ما يعادل دولارا أمريكيا
خارج الوطن العربي	أربعة دولارات أمريكية

الاشتراكات

دولة الكويت

للأفراد	6 د.ك
للمؤسسات	12 د.ك

دول الخليج

للأفراد	8 د.ك
للمؤسسات	16 د.ك

الدول العربية

للأفراد	10 دولارات أمريكية
للمؤسسات	20 دولارا أمريكيا

خارج الوطن العربي

للأفراد	20 دولارا أمريكيا
للمؤسسات	40 دولارا أمريكيا

تسدد الاشتراكات مقدما بحوالة مصرفية باسم المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب مع مراعاة سداد عمولة البنك المحول عليه المبلغ في الكويت وترسل على العنوان التالي:

السيد الأمين العام
للمجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب
ص. ب: 23996 -الصفاة- الرمز البريدي 13100
دولة الكويت

شارك في هذا العدد



د. ناصر الدين سعيدوني

د. الزواوي بغورة

د. حمادي بن جاء بالله

د. موليم العروسي

د. معاوية سعيدوني

د. أحمد يوسف

د. علاء عبدالهادي

د. محمد مريني

قواعد النشر بالمجلة

ترحب المجلة بمشاركة الكتاب المتخصصين وتقبل للنشر الدراسات والبحوث المتعمقة وفقا للقواعد التالية:

1 ـ أن يكون البحث مبتكرا أصيلا ولم يسبق نشره.

2 ـ أن يتبع البحث الأصول العلمية المتعارف عليها وبخاصة في ما يتعلق بالتوثيق والمصادر، مع إلحاق كشف المصادر والمراجع في نهاية البحث وتزويده بالصور والخرائط والرسوم اللازمة.

3 ـ يتراوح طول البحث أو الدراسة ما بين ١٢ ألف كلمة و١٦ ألف كلمة.

4 ـ تقبل المواد المقدمة للنشر من نسختين على الآلة الطابعة بالإضافة إلى القرص المرن، ولا ترد الأصول إلى أصحابها سواء نشرت أو لم تنشر.

5 ـ تخضع المواد المقدمة للنشر للتحكيم العلمي على نحو سري.

6 ـ البحوث والدراسات التي يقترح المحكمون إجراء تعديلات أو إضافات إليها تعاد إلى أصحابها لإجراء التعديلات المطلوبة قبل نشرها.

7 ـ تقدم المجلة مكافأة مالية عن البحوث والدراسات التي تقبل للنشر، وذلك وفقا لقواعد المكافآت الخاصة بالمجلة.

■ المواد المنشورة في هذه المجلة تعبر عن رأي كاتبها ولا تعبر بالضرورة عن رأي المجلس

■ ترسل البحوث والدراسات باسم الأمين العام للمجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب
ص. ب: 23996 ـ الصفاة ـ الرمز البريدي 13100 دولة الكويت

المحتوى

باريس

7 باريس بين عبقرية المكان وفاعلية الإنسان ---- د. ناصر الدين سعيدوني

51 باريس عاصمة التنوير والثورة ---- د. الزواوي بغورة

97 باريس عاصمة العلم بين النور والعتمة ---- د. حمادي بن جاء بالله

133 باريس من النهضة إلى ما بعد الحداثة ---- د. موليم العروسي

167 باريس قاعدة تجدد العمارة والعمران ---- د. معاوية سعيدوني

229 تأثير الجلوسيماتيا في النظرية السيميائية مدرسة باريس أنموذجا ---- د. أحمد يوسف

آفاق معرفية

273 المعنى الشعري بصفته مشيرا إلى النوع ---- د. علاء عبدالهادي

313 السرديات البنيوية في النقد المغربي الحديث ---- د. محمد مريني



فلسفة باريس وسحرها

ليس من مدينة، في الماضي أو الحاضر، يمكن أن تتسم بخصائص المدينة العالمية الحقيقية (الكوسموبوليت) أكثرمن باريس. وباريس ليست تجمعا لأعراق وأديان وثقافات متنوعة ورؤوس أموال متعددة الجنسية فقط، بل هي طريقة عيش وأمل يتجدد بحياة مختلفة، فيها من نبض المستقبل - قبل أن يهلّ - مثلما فيها من التراث الكلاسيكي بصوره المتعددة، وهي بامتياز ملتقى ناس وأشياء وأذواق تأتي من كل جهة وصوب.

منذ انهيار الإمبراطوريات الغربية القديمة وباريس لا تنفك تعكس، بشكل ما، ومن دون قصد، تطور خط سير حياة وانتقال أوروبا - والبشرية إلى حد ما - من عصر إلى آخر، كما أنها أخذت تعكس - أكثر من أي عاصمة أخرى - حيوية العلاقات بين الشرق والغرب خارج التاريخ الصليبي، لاسيما منذ بدء عصر التنوير (الأوروبي) بعد بدء انتقال أفكار وفلسفة وإبداعات العرب - ومعهم تراث اليونانيين القدماء - إلى ساحة الجدل في قلب باريس وأديرتها وجامعاتها لاحقا.

وإذا كان من التقليدي الحديث عن باريس مدينة النور والأنوار، وعاصمة الفن والجمال، ومدينة التاريخ والنهضة والحداثة، وغيرها من الصفات الساحرة التي تمتنع عن الاجتماع معا في مدينة واحدة، فيما عدا باريس، فإن الأهم من كل ذلك هو محاولة الإمساك بمقومات مكانة باريس ومكامن أسرارها الحالية التي توجد حكما فيما هو أبعد وأعمق وأكثر أهمية أو أصالة.

إن الصفات السابق ذكرها لا تمثل في النهاية سوى مظاهر ونتائج تقرر - واقعا أو بلاغة - هوية المدينة (كينونتها) ومدخل الانجذاب إليها... بل هي تخفي غالبا مآسي

عظيمة وتحولات عنيفة للغاية عاشتها المدينة ورسمت بها تاريخ فرنسا وتاريخ أوروبا أحيانا، وألقت بظلال ما عاشته على العالم أجمع. الأمر ليس مقصورا هنا على فلسفة عصر الأنوار والدور الفرنسي في ثورة الاستقلال الأمريكية، ولا على المآسي التي سبقت الثورة الفرنسية والمذابح التي تخللتها وتلتها، حين سادت شريعة التطرف لتشيع الانتقامَ وقانون الغاب قبل مبادئ الأخوة والعدالة الإنسانية التي أفرزتها وصارت جزءا رئيسا من الفكر الإنساني المعاصر، وملهمة لكثير من إبداع العالم وثواره.

إن كل هذا أسهم في تشكيل هوية باريس، لكن باريس لم تكن لتصبح مجرد مزار تاريخي، بل لطالما تمردت على التاريخ لتكون دوما مدينة للماضي والمستقبل معا، مستعينة على ذلك بروحها، أو منبع أسرارها الذي جعل صيرورتها توأما لعصر النهضة «والكولونيالية» والحداثة، في كل محطة لها دور مركزي، في الحروب والمقاومة والثورة العلمية، ثم الصناعية والمعمارية والفلسفات التحررية الإنسانية والمادية، كما في حركات وحروب التوسع والاستعمار، في عالم الفن والموضة، كما في علوم البيئة والتكنولوجيا والأسلحة النووية، إنه مسار متواصل من الكنوز الكلاسيكية إلى العصري الأكثر إلغاء لهوية التراث.

إن منبع أسرار باريس يكمن في هذه المفارقات التي تنم عنها معالمها وجوانب حياتها على مختلف الصعد، حيث في كل زاوية من زواياها حكاية وقصة تستحق البحث والدراسة كما هي الحال مع هذا العدد الخاص بهذه المدينة، في إطار السلسلة التي بدأناها عن أهم مدن وعواصم العالم القديم والحديث، التي كانت بدايتها مع العدد السابق الخاص بأثينا، في حين اخترنا باريس لتكون الحلقة الثانية، أليست هي في نظر البعض «أثينا المعاصرة»، وفي نظر معظمنا المدينة التي كلما انكشفت علينا زادت سحرا وفاضت فلسفتها وازدادت ألغازها غموضا؟!

رئيس التحرير

باريس بين عبقرية المكان وفاعلية الإنسان

دراسة في الشروط الطبيعية والظروف التاريخية والتأثيرات الاجتماعية والفكرية

د. ناصر الدين سعيدوني (*)

المدن كالأشخاص، منهم من تنفر منه وتحجم عن التعامل معه، ومنهم من تستأنس به وترتبط بمحبته وتفضل العيش معه، فإذا كان كثير من المدن من الصنف الأول، فإن باريس بلا شك من الصنف الثاني الذي تجد نفسك معه كأنه مجال فسيح وفضاء مريح وموطن يرتاح فيه الجسم وتنشرح له النفس ويتحرر فيه الفكر ويحلق فيه الخيال.

فالتعريفات الجغرافية الكثيرة التي صاغها جغرافيو المدن أمثال: زمرمان (Zimmermann) وسوروكين (Sorokin) وأوروسو (Aurousseau) وجمال حمدان وغيرهم، لا تنطبق في الحقيقة على واقع باريس، لأن باريس ليست فقط تراكما عمرانيا أو تجمعا بشريا أو كثافة سكانية أو مناخا اجتماعيا أو نوعية حياة خاصة أو طريقة سلوك متعارف عليها أو أصناف وظائف تؤديها أو نشاطات ترتبط بها[1]؛ فباريس أكثر من كل ذلك، فهي تتجاوز الخصائص والمميزات التي يمكن أن توصف بها المدن لتؤكد طابعها الخاص وتفرض ذوقها المميز وتستجيب لحاجات سكانها وتشبع تطلعات زوارها والوافدين للتعرف على معالمها.

إن باريس هي نتاج مكونات مركبة وحصيلة عوامل مشتركة جمعت بين هبة الطبيعة وفعل الإنسان وتأثير التاريخ، وهذا ما نحاول عرضه في هذا البحث، اعتمادا على المراجع الفرنسية وانطلاقا من إشكالية تفاعل عبقرية المكان وإبداع الإنسان، من خلال عرض تاريخي وتحليل جغرافي، بحيث لا نأخذ فيه بالمنهج التاريخي الصرف ولا نلتزم فيه بالأسلوب الجغرافي

(*) أستاذ التاريخ الحديث والمعاصر - قسم التاريخ - كلية الآداب - جامعة الكويت.

المقن، بل نحرص على أن نقدمه إلى القارئ انطلاقا من مقاربة حضارية تكون حصيلة لتفاعل عوامل المكان والإنسان والزمان، من خلال مميزات الموقع وشروط البيئة وظروف النشأة ومواصفات الإسهام الثقافي والفكري وخصائص الإبداع الفني والأدبي، لأن هذه العوامل كلها هي التي شكلت صورة باريس الحقيقية، وجعلت منها الحاضنة الحضارية التي ورثت فكر أثينا الإغريقية وثقافة روما اللاتينية ومعرفة قرطبة الإسلامية وحيوية القسطنطينية البيزنطية والعثمانية.

أولا: مميزات الموقع وشروط المكان

إذا كانت الجغرافيا ترتبط بالأرض، والتاريخ يمثل الإنسان، وعلى اعتبار أن التاريخ لا يبدأ كفعل إنساني إلا عندما تتشكل الجغرافيا كبيئة طبيعية مهيأة لتعاقب الأحداث والتطورات [2]، فإن موقع باريس بخصائصه وشروطه الطبيعية كان له تأثير كبير في نشأتها وتطورها وتحولها من مركز سكاني بسيط إلى عاصمة إقليمية وحاضرة عالمية.

تقع باريس وفق الحدود الحالية لفرنسا في الإقليم الشمالي الغربي، فهي أقرب إلى بحر المانش (القنال الإنجليزي)، وإلى بلجيكا منها إلى نهر الراين ومن ورائه ألمانيا أو إلى مناطق الجنوب المتصلة بإسبانيا أو المنفتحة على البحر المتوسط، وهي بهذا الموقع تتوسط مقاطعة تاريخية يشكلها حوض نهر السين (La Seine) الخصب وتعرف بجزيرة فرنسا (Ile de France)، حيث تلتقي العديد من الروافد الرئيسية لنهر السين الصالحة للملاحة وهي: نهر الواز (L'Oise) في الشمال الشرقي، ونهر المارن (La Marne) في الشرق، ونهر اليون (L'Yonne) في الجنوب؛ وبذلك هيأت مجاري هذه الأنهار ثغرات سهلة للانتقال نحو المناطق المنخفضة الواقعة عند الأطراف، التي تشكل في مجموعها جزءا من نطاق السهل الأوروبي الكبير الممتد من روسيا شرقا وحتى بحر الشمال غربا، والذي تحاذيه جنوبا الكتل الهرسينية ذات التكوينات الغنية بمناجم الحديد والفحم كالكربات وبوهيميا والساكس والغابة السوداء وحتى الفوسج والأوفيرن والكتلة المركزية وسط فرنسا[3].

بهذا الموقع كانت باريس ملتقى الطرق الرابطة بين وسط القارة الأوروبية وجنوبها، وبين الجهات الشمالية المحاذية لبحر الشمال أو المتاخمة للقنال الإنجليزي، فهي جسر عبور (Ville - pont)، ونقطة تقاطع طبيعية بين إنجلترا وإسبانيا وألمانيا، ترتبط مباشرة بمقاطعة نورماندي (Normandie)، وتنفتح على سهل الفلاندر (La Flandre)، وتتصل بيسر بمنطقة وادي الرون (Le Rhône) ورافده الصون (La Saône)، ويمكن الوصول إليها بسهولة من جهات فرانش كونتي (Franche - Comté) وسويسرا، فضلا عن كونها تتواصل مع ألمانيا الجنوبية عن طريق بوابة اللورين (Lorraine)، وتتحكم في حوض اللوار (La Loire) عند

انحنائه الكبير شمالا واقترابه من حوض السين، ما يبقي باريس على اتصال دائم مع مقاطعة الأكيتان (Aquitaine) وحوض نهر الجارون (La Garonne) ومن خلالها إسبانيا والبرتغال عبر جبال البيرينيه (Les Pyrénées)؛ وهذا ما جعل باريس وإقليمها (جزيرة فرنسا) بمنزلة نقطة جذب واستقطاب تجمعت حولها الأراضي الفرنسية ونمت مع تطور الدولة الفرنسية لتصبح مركز الثقل البشري والاقتصادي في فرنسا، على الرغم من كون موقعها أقرب إلى الجهات الشمالية الغربية منه إلى الجهات الفرنسية الأخرى[4].

لقد هيأت المواصفات الطبوغرافية لموقع باريس الأرضية الملائمة لنمو وتوسع المدينة مستقبلا، فحول جزيرة السيتي (La Cité) وبمحاذاة نهر السين، ارتبط الطريق الروماني القديم العابر لجزيرة فرنسا والرابط بين أورليان (Orléans) في الجنوب وسانليس (Senlis) في الشمال بسهل منخفض لا يتجاوز ارتفاعه عند نهر السين 26 مترا، والذي تحف به في الجنوب الهضبة المعروفة بجبل سانت جونيفياف (Sainte - Geneviève) بعلو 65 م، وهضبة مونبارناس (Montparnasse)، وفي الشمال تحاذيه مرتفعات مونمارتر (Montmartre) (127م) وبلفيل (Belleville) (128م)، المشرفة على سهل سان دوني (Saint - Denis)، وفي الجنوب الغربي تلال باسي (Passy) (65 م)[5].

وإذا تجاوزنا هذه المواصفات الطبوغرافية، فإن تضاريس إقليم باريس، المعروف بجزيرة فرنسا، تتميز بمنعتها الطبيعية وتوافرها على متطلبات الدفاع ضد المهاجمين؛ فالجبهات المرتفعة لجزيرة فرنسا التي تشرف على الجهات الشرقية لحوض السين في شكل حافات انكسارية حادة متعاقبة تتخللها الأودية وتكسوها الغابات، ما يعيق أي هجوم مفاجئ قد تتعرض له باريس من وسط أوروبا خصوصا ألمانيا؛ بينما الجهات الداخلية لهذه الجبهات الانكسارية المنفتحة على باريس بطيئة الانحدار قد لا يشعر المتنقل عبرها بأي عائق أمامه، وهذا ما هيأ لباريس شروطا ملائمة لمواجهة الجيوش الغازية، ووفر ظهيرا صالحا للدفاع عنها «إذ نادرا ما استطاع العدو اختراق هذه المرتفعات الشرقية ذات الحافات الشديدة الانحدار نحو الشرق إلا عندما تكون حكومة باريس أقل تأهبا للقتال»[6].

وإذا تجاوزنا تأثيرات الموقع إلى نوعية التكوينات الطبيعية، فإن باريس تحتل وسط حوض السين حيث تنتشر تكوينات كلسية خشنة (Calcaires grossiéres) تعود إلى الزمن الجيولوجي الثالث، تكسوها طبقات رسوبية سميكة من رواسب تربة الليمون (Limon) الخصبة التي كانت تغطيها الغابات وتنتشر بها المستنقعات، قبل أن تستصلح لتوفر إنتاجا زراعيا وفيرا بسهول البوس (Beauce) والكامبريسي (Cambrésis) القريبة من باريس[7].

فمن جزيرة السيتي الواقعة وسط نهر السين والتي تتوافر على عامل الأمن والحماية الطبيعية، تشكلت نواة مدينة باريس لكونها نقطة جذب وقاعدة مواصلات مهمة لا يمكن

تجاهلها نظرا إلى موقعها الذي وصفه الجغرافي الفرنسي فيدال دولابلاش (Vidal de la Blache) بأنه «البقعة التي أعدتها الطبيعة لتتلقى بذور الحياة في شكل تجمعات سكنية، من منازل وقرى، ليتكفل عمل الإنسان بتنظيمها استجابة لحاجاته وتحقيقا لرغباته»[8].

فقد هيأ نهر السين هذه البقعة الملائمة بامتداده من الشرق إلى الغرب، وبتقاطعه مع طرق المواصلات الرئيسية بين جنوب فرنسا وشمالها، لتشكل محور تقاطع رئيسي بين مسلك مائي وطريق بري، حيث نمت وتطورت باريس الحديثة بمعالمها التاريخية من ساحة الباستيل (La Bastille) شرقا وحتى الشانزيليزي (Champs - Élysées) وقوس النصر (Arc de Triomphe) غربا، ما جعلها تأخذ شكل دائرة حول السين ما فتئت تتوسع في إقليم جزيرة فرنسا حتى أصبحت مساحتها الإجمالية تقدر بمائة كيلومتر مربع من حوض نهر السين[9]. ولهذا لا نبالغ إن قلنا بأن باريس تدين بنشأتها وتطورها إلى نهر السين الذي نظم عمرانها وحدد معالمها، بل جعل منها في الأساس جزيرة (جزيرة السيتي) وسط جزيرة (جزيرة فرنسا)، وحوَّلها إلى منطقة مركزية للتراب الفرنسي استقطبت الأقاليم المحيطة بها.

ثانيا: نشأة باريس ونموها

تعود بداية الاستقرار البشري بموقع باريس إلى العصر الحديدي الثاني [10] كما أن أول تجمع سكاني به يعود إلى نهاية القرن الثالث قبل الميلاد، فقد استوطنته أقوام من القبائل السلتية المعروفة بلامبر (Celtes Lambert)، وأقامت به مساكنها البسيطة المبنية بالطين أو المقامة بأغصان الأشجار في أشكال مربعة أو مستديرة؛ على أن أول إشارة إليها في المصادر التاريخية ترتبط بالتوسع الروماني في بلاد الغال (La Gaule)، عندما اكتشف يوليوس قيصر أهمية موقعها، فنقل إليها «هيئة مجموع الغال» سنة 53 ق.م.، واستمدت حينذاك اسمها من المستنقعات المنتشرة حولها (Insula fluminis Sequence)، فأطلق عليها اسم لوتيس (Lutèce)، وسجلها أنطونين في لوحته (Itinéraire d'Antonin) في القرن الثالث باسم لوكوتيسيا (Leucotecia)[11].

فضل الرومان إقامة معسكرهم خارج جزيرة السيتي على الضفة الجنوبية لنهر السين عند سفح جبل سانت جونيفياف، ما لبث أن استقر حوله السكان وانتشرت به البناءات وغدا أحد مراكز مقاطعة الغال الرومانية (La Gaule chevelue) التي أحدثها الإمبراطور الروماني أوكتافيوس سنة 27م، ثم ألحقها فيما بعد بمقاطعة ليون الرومانية (Lyonnaise). وفي عهد الإمبراطور كراكلا (سنة 212م)، ارتقى مركز لوتيسيا الروماني إلى منزلة مستعمرة رومانية، وهذا ما ساعد على تطور عمرانها في أثناء القرن الثالث الميلادي، كما تشهد على ذلك بقايا المسرح والحمامات وبعض الجدران التي ظلت ماثلة حتى الآن، وغدت بفعل هذا التطور مركزا تجاريا مهما ونقطة عبور رئيسية عبر نهر السين، حيث توجد قنطرة عبور بإزاء جزيرة السيتي

لتضمن الاتصال بالمراكز العمرانية المهمة في العهد الروماني، وهي أورليان وبولونيه البحرية (Boulogne - sur - Mer) وسانليس. وهذا ما ساعد على انتشار المسيحية بين سكانها في النصف الاول من القرن الثاني الميلادي على الرغم من الاضطهاد الذي تعرضوا له على عهد فاليريان (Valérien)، والذي ذهب ضحيته أسقفها دونيس (Denis) سنة 258م.

وفي أثناء ذلك استقرت بلوتيسيا الرومانية قبيلة الباريزي (Parisii) السلتية التي أخذت باريس اسمها منها[12]، وتحولت آنذاك إلى مركز دفاع خلفي يدعم خط الليمس الروماني بجرمانيا، الذي بدأ يتراجع من جراء هجمات القبائل الجرمانية عبر نهر الراين؛ فاختارها قائد الفيالق الرومانية جوليان (Julien) مقرا لإقامته، وأعلن نفسه بها إمبراطورا (358 - 360م)؛ كما تحول إليها الإمبراطور فلانتينيان (Valentinien) (365 - 366م) بعد أن أصبح مركز الجيش الروماني الرئيسي على خط الليمس بمدينة تريف (Trèves) غرب الراين معرضا لضغط القبائل الجرمانية، ولم تلبث باريس أن تعرضت هي الأخرى لضغط القبائل الجرمانية، فاضطر كثير من سكانها إلى ترك منازلهم والتحصن بجزيرة السيتي حتى يتمكنوا من الدفاع عن أنفسهم ضد هجمات قبائل الهون.

ولم ينقذ باريس من التدمير على يد القبائل الجرمانية سوى شجاعة الراهبة وهي جونيفياف التي نظمت الدفاعات عنها وحالت دون اجتياح قبائل الهون لها (451م)، ووقفت في وجه كلوفيس (Clovis) ملك الفرنجة الراغب في الاستيلاء عليها، وهذا ما أكسبها لقب حامية باريس، وأسبغ عليها فيما بعد صفة القديسة (Sainte)؛ على أن الملك كلوفيس الذي وحد القبائل الجرمانية وأنشأ دولة الميروفنجيين (Mérovingiens) تمكن أخيرا من أن يدخل باريس ويتخذها مقرا له (485م)، وأن يعتبر نفسه مدافعا عن المسيحية بعد أن عُمِّد بها، فارتبط بها وفضل أن يُدفَن بها (521م) بجوار قبر القديسة جونيفياف التي توفيت عن عمر متأخر (502م) بالكنيسة التي تحمل اسمها بالحي اللاتيني. كما أن ابنه وخليفته شيلدييير (Childebert) استقر بها هو الآخر وأنشأ بها كنيسة سانت إيتيان (Saint - Étienne) التي ستصبح كاتدرائية نوتر دام باريس، واختار أن يُدفَن بجوارها بدير سان جيرمان دي بري (Saint - Germain - des - Prés) سنة 558م [13].

لم يول الملوك الميروفنجيون منذ كلوتر (Clotar)، وكذلك خلفاؤهم الملوك الكارولنجيون (Carolingiens) (751 - 987م) اهتماما كبيرا بباريس، فظلت مركزا إداريا عاديا يؤمن المواصلات عبر نهر السين. وفي أثناء ذلك تعرضت باريس لهجمات النورمان، فوصلتها قواربهم عبر نهر السين في ربيع العام 845م، وتمكنوا من نهب الجهات القريبة منها عدة مرات طيلة النصف الثاني من القرن التاسع الميلادي، ولم يحل دون استيلائهم عليها عندما حاصروها سنتي 885 و886م سوى تصميم أسقفها غوزلان (Gozlin) على مواجهتهم وتصدي

دوقات جزيرة فرنسا لغاراتهم، وهذا ما ساعد على تعاظم دور كونت باريس كونراد (Conrad) ثم أود (Eudes)، قبل أن يتمكن هوغ كابي (Hugues Capet) من إزاحة آخر ملوك الكارولنجيين (شارل الرابع)، ويؤسس الأسرة الملكية التي حكمت فرنسا أكثر من ثلاثة قرون والمعروفة بآل كابت (Capétiens) (987 - 1328م)، وفي أثناء ذلك حافظت باريس على مكانتها كمركز تجاري بفعل نشاط تجارها الذين شكلوا تنظيما نقابيا يرعى مصالحهم عرف بنقابة تجار الماء (Marchands de l'Eau)، وحصلوا بذلك على امتيازات من الملك لويس السادس (1134م) والملك لويس السابع (1142م) حفظت لهم حقوقهم التجارية في الميناء النهري للقوارب بباريس (L'Anse de Grève)، فاتسع عمرانها وتجاوزت بناياتها جزيرة السيتي، وارتبطت بالأرض المجاورة لنهر السين بجسرين، وهما: جسر الشاتليه الكبير (Le Grand Châtelet)، وجسر الشاتليه الصغير (Le Petit Châtelet)، كما امتد عمرانها في الجهة الجنوبية إلى جبل سانت جونيفياف، وأحيطت بسور يؤمِّن الدفاع عنها (1190م)، وانتشرت بالقرب منه الكثير من الأديرة (Abbayes)، أهمها: دير سان جيرمان دي بري، وسان فيكتور، وسان مارسيل؛ وبدأت الضفة الشمالية للنهر تعرف توسعا عمرانيا عندما قام رهبان المعبد (Templiers) بتجفيف المستنقعات المنتشرة بها وتحويلها إلى بساتين للخضر[14].

لم تلبث باريس أن غدت العاصمة المركزية لدولة فرنسا عندما استقر بها الملك فيليب أغسطس (الثاني) (1180 - 1223م)، وجعل من قصره مقرا لأرشيفه الجديد، بعد أن فقد وثائقه الخاصة التي كان يحرص على نقلها معه في معركته مع الإنجليز بفريتفال [15] (Fréteval)، كما أنشأ بها قصر اللوفر؛ وتدعمت مكانة باريس كعاصمة مركزية لفرنسا عندما أنشأ فيليب الجميل (الرابع) (1285 - 1314م) قصره بها (1299 - 1302م)، ثم شيد بها محكمة عرفت بالبرلمان، وأصدر أوامره الملكية لتنظيم عملها (1303م)[16]؛ وكانت المبادلات التجارية قد نشطت بباريس التي ظهرت بها طبقة ثرية من التجار الذين حافظوا على اتصالهم بالمدن التجارية الأوروبية المعروفة برابطة الهانسا (Hansa)، وفي أثناء ذلك حافظت باريس على مكانتها كمدينة ملكية، على الرغم من تضررها بالوباء الكبير (1348 - 1350م)، فحافظت على حيويتها التجارية، فغدا الشارع الرئيسي لباريس الذي يربط الجسرين (الكبير والصغير) والأزقة المتفرعة منه مكانا يتجمع فيه التجار وأصحاب المهن وتنتشر فيه المحلات التجارية؛ وهذا ما دفع لويس فيليب إلى شراء الجسر الصغير من صاحبه الإقطاعي، وشجع الملك لويس السابع على امتلاك الجسر الكبير من مالكه الثري آدم هارنج [17] (Adam Hareng).

بدأت باريس مرحلة جديدة من تاريخها عندما انتهج ملوك فرنسا من أسرة الفالوا (Va-lois) (1328 - 1589م) سياسة قوامها الحكم الملكي المركزي والتوسع خارج فرنسا، فواجهوا

هيمنة إمبراطورية هابسبرج بزعامة شرلكان في الحروب الإيطالية (1494 - 1559م)، فغدت عاصمتهم باريس مركزا للقرار السياسي وقطبا للتفاعل الثقافي، خصوصا في عهد الملك فرنسوا الأول (1515 - 1547م) الذي انشأ قصر بلدية باريس (Hôtel de Ville) (1533 - 1551م)، وشجع المهندس المعماري بيير ليسكو (P. Lescot) (1546م) على وضع تصميم جديد لقصر اللوفر. كما عمل على تشجيع تأثيرات النهضة الإيطالية في فرنسا، فاستضاف في قصره فونتان بلو (Fontainebleau) قرب باريس عبقري النهضة ليوناردو دافنشي (Leonardo Da Vinci)، والرسام الشهير بنفينيتو سيليني (Benvenuto Cellini)، والموسيقي المبدع روسو دالروسو (Rosso Del Rosso)، الذي التحق به بباريس عدد من تلامذته من أهل الفن والعلم[18]، ما ساعد على نقل مظاهر النهضة الإيطالية إلى باريس التي وجدت بيئة مشجعة لها بجامعة السوربون (La Sorbonne) وبالكوليج دو فرانس (Collège de France) اللتين سوف نستعرض نشاطهما العلمي في تعريفنا برسالة باريس الثقافية والعلمية.

عاشت باريس فترة اضطراب في القرن السادس عشر من جراء نشاط دعاة حركة الإصلاح اللوثري والكلفيني بين سكانها، ووقوف ملوك فرنسا وأنصار الكنيسة الرسمية بزعامة البابا بروما في مواجهتهم، ما تسبب في توتر العلاقة بين مناصري الإصلاح وممثلي البلاط، بدأت بإلصاق المنشورات المعادية للملك فرانسوا الأول (Affaire des Placards) (1534م) على جدران قصره بباريس، وانتهت بانتهاج السياسة القمعية لكاترين دي ميديتشي (Catherine de Médicis) الوصية على ابنها الذي لم يبلغ سن الرشد الملك شارل التاسع (1560 - 1574 م) فكانت باريس مسرحا رئيسيا للحرب الدينية (1559 - 1598م)، والتي كانت مذبحة القديس بارتيلمي (Saint - Barthélemy) في 24 أغسطس 1572م من أكثر أحداثها دموية، فقد بدأت أعمال القتل مع دقات أجراس كنيسة سان جيرمان- لوكسيروا (Saint Germain - l'Auxerrois) احتفالا بزواج هنري الثالث، وذهب ضحيتها نحو 3000 شخص أغلبهم من الإصلاحيين الهيجونوت (Huguenots)، وفي مقدمهم المستشار الأول للملك شارل التاسع الأميرال كولينيي (Coligny)[19].

وقد ظلت الأوضاع مضطربة بباريس من جراء العداء المستحكم بين دعاة الإصلاح وحماة المذهب الكاثوليكي الرسمي في أثناء حكم هنري الثالث (1574 - 1589م)، ولم تسترجع باريس هدوءها وحيويتها الاجتماعية وإشعاعها الثقافي إلا عندما انتقل الحكم من أسرة فالوا إلى أسرة البوربون (Bourbons)، بتولي هنري دو نافار عرش فرنسا باسم هنري الرابع (Henri IV) (1589 - 1610م)، وإصداره وثيقة نانت (Édit de Nantes) (1598م) التي ضمنت حرية المذهب الديني، وأقرت المساواة بين الرعية وألغت محاكم التفتيش.

لكن اغتيال الملك هنري الرابع وتولي ابنه الصغير لويس الثالث عشر (Louis XIII) الحكم (1610 - 1643م) تحت وصاية أمه ماري دوميديتشي (Marie de Médicis) سمح

للكاردينال ريشليو (Richelieu) بأن يتحكم في مقاليد الدولة (1624 - 1642م) وأن يحد من حرية الفكر والرأي، وأن يفرض مراقبة صارمة على الحياة الاجتماعية والسياسية، ما أضر بمكانة باريس العلمية ومناخها الفكري، وإن أكد مكانتها كعاصمة مركزية تتركز بها مصالح وأجهزة الدولة الفرنسية، التي أنشأت بها بعض المؤسسات الثقافية، لعل من أهمها: الأكاديمية الفرنسية (1634) كما ازدانت بكثير من المنشآت العمرانية منها ساحة الفوج (1612) والجسر الجديد (1639) وكنيسة السوربون (1635م) التي تضم رفاة الكاردينال ريشليو.

وفي عهد لويس الرابع عشر (Louis XIV) (1643 - 1715م) ظلت باريس مركز الحكم ومقر السلطة الملكية في أثناء وصاية أمه آن النمساوية (Anne d'Autriche) عليه لصغر سنه، والتي تولى خلالها شؤون الدولة مازران (Mazarin) (1643 - 1661م)، وحتى بعد أن بلغ لويس الرابع عشر سن الرشد واستقل بالسلطة (1661 - 1715م) وفضل الإقامة مع حاشيته في قصوره بفرساي[20]، فإن سياسة الهيمنة والتوسع التي انتهجها، وتعلقه بمظاهر العظمة والأبهة باعتباره يجسد الدولة ويمثل القانون، جعلت من باريس مركز أوروبا السياسي والأدبي، فتوسع عمرانها، وبلغ عدد سكانها نصف مليون نسمة، وأقيمت بها معالم عمرانية مثل بناية الأنفليد (Invalides) الذي خصص لإيواء الجنود الجرحى (1661م)، وأصبح بقبته الرائعة التي صممها المهندس الشهير مونسار (Mansart) من التراث المعماري الخالد، كما أقيمت بناية البانثيون (Panthéon) على الطراز الإغريقي، التي صممها المهندس سوفلو (Soufflot) لتكون كنيسة للقديسة سانت جونيفياف (حامية باريس)، كما أقيم مرصد (Observatoire de Par-is)من تصميم المعماري كلود بيرو (Claude Perrault) (1667 - 1672م)، استجابة لطلب الفلكي الفرنسي الشهير أوزو (Auzout) لتحديد خطوط الطول بالنسبة إلى باريس، وأحدثت شوارع وساحات عامة منها ساحة الانتصارات أو الفاندوم (Vendôme) (1682م) [21].

وفي أثناء حكم الملك لويس الخامس عشر (Louis XV) (1715 - 1774م)، الذي فضل هو الآخر الإقامة بفرساي، حافظت باريس على مكانتها كعاصمة سياسية، ومركز أجهزة الدولة الفرنسية، ومقصد الأدباء والفنانين الأوروبيين الذين اجتذبتهم إليها نواديها الفنية والأدبية التي طبعت حركة التنوير، فكانت باريس المكان المفضل لتنظيم الاحتفالات والتظاهرات، ما تطلب تخصيص ميدان لذلك عرف بميدان لويس الخامس عشر، حيث أقيمت حفلات صاخبة بمناسبة زواج لويس السادس عشر وماري أنطوانيت التي هلك فيها كثير من المتفرجين بفعل تدافع آلاف الباريسيين، وقد كان ذلك نذير شؤم، إذ نصبت وسطه مقصلة الثورة الفرنسية في عهد الإرهاب (1793 - 1794)، وكان من ضحاياها الملك لويس السادس عشر وماري أنطوانيت، ما استدعى لاحقا تجاوز تلك الذكريات الأليمة، فسميت الساحة بميدان التوافق (Concorde) (1800م)، حيث تنتصب المسلة الفرعونية، فغدت بمنزلة منصة للشعب تعبر من خلالها الأحزاب والجمعيات السياسية عن مواقفها[22].

ثالثا: باريس قلب أوروبا النابض وضمير الإنسانية الحي

احتضنت باريس حركة التنوير في القرن الثامن عشر، وتفاعلت مع الثورة الفرنسية (1789 - 1799)، وعاشت أمجاد نابليون بونابرت سيد أوروبا (1799 - 1814) وأصبحت مركز الثقل الثقافي والإشعاع الفكري في القرن التاسع عشر، وهذا ما جعلها القلب النابض لأوروبا والضمير الحي للتوجهات الإنسانية الفكرية والاجتماعية.

باريس والثورة الفرنسية

إن الثورة الفرنسية التي تعتبر من أكبر الحركات الثورية في العالم كانت في أساسها صناعة باريسية، خصوصا في سنواتها الثلاث الأولى (1789 - 1792م)، فقد صاغت باريس مقدرات أوروبا وأثرت من خلالها في مصير العالم كله، في أحداث دموية ومواقف ثورية خلدتها ذاكرة التاريخ، فكانت بذلك المحرك الثوري الذي نقل المجتمعات الأوروبية من مرحلة الرعية الخاضعة إلى منزلة المواطنة المسؤولة، وجعلت منها قوة لا تقهر وطاقة لا تغلب، فكانت بداية الثورة بباريس ليلة 4 أغسطس 1789، عندما أقرت الجمعية الوطنية دستورا يضمن العدالة لجميع الأفراد ويكرس المساواة السياسية والاقتصادية والفردية بين المواطنين، وبفعل الزخم الثوري توافرت الظروف للجمعية الدستورية لكي تضع أسس حكم دستوري (1791)، وأن تكرس المساواة السياسية والاقتصادية والفردية، على أساس المادة الأولى من حقوق الإنسان والمواطن (26 أغسطس) التي تنص على أن الناس يولدون ويظلون أحرارا ومتساوين في الحقوق. بعدها توالت الأحداث الخطيرة التي وضع فيها الباريسيون نهاية للحكم الملكي المستبد، وفتحوا الطريق أمام الشعوب الأوروبية لتفرض إرادتها على الحكام، وتنتزع حقوقها من الطبقات المستبدة، عندما أبدى ناخبو الشعب (الطبقة الثالثة) (Tiers - état) المجتمعون في قصر بلدية يوم 10 أكتوبر 1789 رغبتهم في إنشاء حرس شعبي لحماية المدينة.

وهكذا وبعد يومين فقط (13 أكتوبر) كان سكان باريس يقررون مصير أوروبا عندما خرجوا إلى الشوارع يتظاهرون ويقتحمون قصور الأرستقراطيين بحثا عن السلاح ويبادرون بإقامة الحواجز وحفر الخنادق، في الوقت الذي كان فيه عمال الحديد يصنعون السلاح، وفي اليوم التالي (14 أكتوبر)، طالبت جماهير باريس بالتسليح العام وتمكنت من الاستيلاء على 32000 بندقية من مركز الأنفليد العسكري، ومن ثم تابعت مسيرتها نحو حصن الباستيل رمز الظلم، وأرغمت حراسه على الاستسلام، فتحولت لجنة قصر البلدية إلى مجلس بلدي برئاسة بايسي، وتحولت المليشيا الثورية إلى حرس قومي بقيادة لافايات (Lafayette)[23]. بعد أن دعا الزعيم مارا (Mara) الباريسيين إلى التيقظ وجعل مصيرهم بأيديهم ورفض حياة الاستعباد والبؤس واليأس، انطلقت نحو ثلاثة آلاف امرأة من حي

سان أنطوان والهال في 5 نوفمبر 1789 إلى فرساي مطالبات بالخبز وبعودة الملك لويس السادس عشر إلى قصر التويلري (Tuileries)، بباريس.

وبالفعل بدأ عهد الإرهاب بباريس فتعطلت القوانين وتراجع العقل، وأصبحت الثورة في نظر أعدائها عملا همجيا، فهي وفق تعبير سيباستيان شامفور (1794) «كالكلب الضائع لا شيء يوقفه، لأنها تفصح عن طبيعة المجتمع الإنساني السيئ بطبعه»[24].ولم يطل الأمر حتى تألفت لجنة السلامة العامة (Comité de Salut Public) التي صممت على القضاء على أعداء الثورة، فاعتبر سان جوست (Saint - Juste) في تقريره (15 ديسمبر 1793) «أن الثورة هي حرب الحرية ضد أعدائها»، واعتبر روبيسبيار (Robespierre) «أن ليس هناك حق لأعداء الشعب على الحكومة الثورية إلا الموت... وأن الحكومة الثورية التي أقامتها جماهير باريس يجب أن تعمل كالصاعقة لتحطم كل مقاومة، وعليها أن تملك القوة الرادعة وهي الإرهاب»[25]. فقضت محاكم باريس الثورة على 2625 شخصا بالإعدام ما بين 6 أبريل 1793 و27 يوليو 1794، وكان من ضحاياها الملك لويس السادس عشر وزوجته ماري أنطوانيت (21 يناير 1793)، وزعيم الجناح المتطرف في الثورة روبيسبيار (4 يوليو 1794م)[26].

لقد أولى رجال الثورة الفرنسية كل عنايتهم بباريس لتكون عاصمة الشعب الفرنسي وحاضنة الفكر الثوري، فاهتموا بعمرانها وأنشأوا بها معالم تاريخية تحفظ ذكريات الثورة؛ مثل ميدان مارس (Champs de Mars)، وقصر جابريال بساحة الكونكورد حيث نصبت مقصلة الثورة، كما اهتموا بالبانثيون الذي أصبح فيما بعد مدفن عظماء فرنسا، والذي أطلق عليه موران (Mourand) تسمية جهنم الباردة لشعور زائره ببرودة القبر وبإحساس الرهبة والعزلة[27].

وعندما تولى نابليون بونابرت مقاليد الحكم في فرنسا كقنصل أولا (1799 - 1804م) ثم إمبراطور ثانيا (1804 - 1814م)، أولى عناية بباريس ليجعل منها عاصمة أوروبا النابليونية، فلم تشغله التحالفات الدولية المعادية له، ولا المعارك الكثيرة التي خاضها ضد الجيوش الأوروبية، ولا حتى الإصلاحات التي أدخلها على الاقتصاد والإدارة والتعليم، عن الاهتمام بعمارة باريس وتنظيم الحياة بها، وكان في ذلك مدفوعا بحبه لشعب باريس الذي عبر عنه في مذكراته بقوله: «إني أرغب أن ترقد رفاتي على ضفاف نهر السين وسط الناس الذين أحبهم»[28]. وقد ساعده في ذلك توافر باريس على عدد من المهندسين والفنانين، إذ قدر عددهم سنة 1808 بـ 400 معماري و582 رساما و103 نحاتين و435 نقّاشا، عرف نابليون كيف يستفيد من مواهبهم في مشاريعه العمرانية، فوسّع الشوارع المجاورة لقصري التويلري واللوفر، وهيأ شارع ريفولي (Rivoli) (1802) ليربط الجهات الشرقية بالأحياء الغربية بموازاة نهر السين وبإزاء الجناح الشمالي لقصر اللوفر الذي كان يقيم به، وأقام له المعماري بيير فينيون (P. Vignon)

معلم المادلين (La Madeleine) (1804 - 1809) تخليدا لمآثر جيشه (الكبير) على شكل معبد يوناني، كما نظم ساحة الكونكورد لتكون مكانا للاستعراضات، ونصب بساحة الفاندوم عمودا تخليدا لانتصاراته (1806 - 1810) صنعه من المدافع التي استولى عليها في معاركه وسجل عليه ملاحمه البطولية، قلد في تصميمه المهندسان دونون (Denon) وجوندوان (Gondoin) عمود الإمبراطور تراجان بروما، كما أدخل تعديلا على قصر اللوفر، ونظم حدائق التويلري، وأقام واجهة قصر البوربون (Palais Bourbon) سنتي 1803 و1807 الذي أصبح فيما بعد مقرا للبرلمان الفرنسي؛ وفي أثناء ذلك عمل جاهدا على إقامة قوس نصر الكاروزيل (Arc de Triomphe du Carrousel) (1806 - 1808)، قلد فيه مهندساه شارل بيرسيه (Ch Percier). وبيير فونتان (P.Fontaine) قوس نصر الإمبراطور الروماني بروما سبتيم سيفير. على أن أكبر معالم نابليون بباريس هو قوس النصر الكبير (Arc de Triomphe) بساحة النجمة (Place de l'Étoile)، حاول أن يقلد فيه قوس الإمبراطور قسطنطين بروما، وحتى يظل معلما يذكر بأمجاده ويصبح رمزا للوطنية الفرنسية، نقش على حائطه نشيد الثورة المارساييز (Marseillaise)، وتحت أقواسه جعلت الشعلة الأبدية حيث تقام الصلاة التذكارية على قبر الجندي المجهول [29].

تغيرت الأوضاع في أوروبا بسقوط نابليون إثر معركة واترلو (1814)، ودخول الجيوش المعادية إلى باريس لتعيد أسرة البوروبون إلى حكم فرنسا (1815) فتراجع دور باريس السياسي، وإن ظلت تحافظ على مكانتها عاصمة للثقافة ومكانا للفن ومجتمعا يتشبث بالحرية، فلم يستطع كل من لويس الثامن عشر (Louis XVIII) وشارل العاشر (Charles X) استرجاع سلطتهما المطلقة، بل انتهى الأمر إلى انتفاضة سكان باريس جويلية (1830) التي أنهت أساليب الحكم الملكي المستبد وأطاحت بشارل العاشر، ونصَّبت مكانه لويس فيليب المناصر لمطالب الشعب، فرفع علم الثورة المثلث الألوان، وعادت الحريات العامة إلى مواطني باريس؛ وقد حاول الملك لويس فيليب مجاراة الباريسيين في مواقفهم وإرضاء ميولهم، فاعتنى بتنظيم المدينة وإقامة بعض المعالم بها، فاستكمل مشروع شارع ريفولي الذي بدأه نابليون، ليصبح جادة رئيسية بموازاة نهر السين بين ساحتي الباستيل والكونكورد، وعهد إلى عامل باريس الكونت رامبوتو (Le Comte de Rambuteau) (1833) وضع مخطط لتحديث باريس، وكلف المهندس هيبوليت ميناديه (Hippolyte Meynadier) بتنفيذه، لكنه ظل حبرا على ورق بعد أن فقد لويس فيليب عرشه في ثورة باريس التحررية لعام 1848 التي أطاحت بالحكم الملكي وأعلنت الجمهورية الفرنسية الثانية برآسة لويس نابليون.

لم يلبث لويس نابليون أن تنكر لمبادئه الجمهورية، فنصَّب نفسه إمبراطورا باسم نابليون الثالث (1851 - 1870)، وحاول أن يخلد نفسه بمشاريع عمرانية ضخمة، فعرفت في عهده باريس أكبر ثورة عمرانية في تاريخها، وأخضع تخطيطها لمتطلبات الثورة الصناعية، وهذا

ما صرح به نابليون الثالث بقوله: «إن التحولات التي خضعت لها باريس هي ضرورة من أجل شبكة السكك الحديدية التي أريد لها أن تغطي فرنسا وأن تتصل بالشبكات الأوروبية الأخرى، فكيف تكون حال هذا العدد الهائل من المسافرين عندما يصلون المدينة، وكذلك حتى لا تكون باريس مدينة محرومة من الهواء والشمس، وحتى تغدو باريس مدينة جميلة وحيوية تخترقها الشوارع وتحيط بها الغابات»[30].

تولى مهمة إعادة تجديد المخطط العمراني لباريس بأمر من نابليون، عامل باريس ومتصرف عموم محافظة السين البارون جورج أوجين هوسمان (Baron Georges - Eugène Haussmann) (1809 - 1891) فصمم على تهيئة النسيج العمراني لباريس لتحسين ظروف الحياة بها ولتدعيم دفاعاتها وتجديد شبكة المواصلات والصرف الصحي بها وتوزيع المياه على منازلها وتوسيع شوارعها وإقامة مؤسسات حديثة من مصالح إدارية ومحطات نقل قادرة على تلبية حاجات سكانها، وكان اهتمامه منصبا على توفير السكن والخدمات للباريسيين، وهذا ما أفصح عنه عند تدشينه أول شارع محدث «شارع ماليرب» (Bd. Malesherbes) (1861)، بقوله «بأنه سوف يجد الباريسيون في كل الاتجاهات من مدينتهم أحياء جديدة يمكن أن يتوزعوا فيها وفق حاجاتهم وأذواقهم...»[31]. وبالفعل عمل هوسمان في ظرف عشر سنوات ما لم يقم به آخرون في غضون قرن، وجعل من باريس في نهاية القرن التاسع عشر أكثر المدن حداثة وجاذبية واستجابة لمتطلبات الحياة مع محافظتها على معالمها وطابعها التاريخي[31].

لقد تطلب تجديد باريس ميزانية ضخمة قُدِّرت في ظرف سبع سنوات (1853 - 1870) بأكثر من مليار ونصف فرنك (2.553.666.424)، وجُنِّد لها 1500 مهندس وساهم فيها آلاف المقاولين وجيش من العمال يزيد على 60 ألفا حُدِّدت أجورهم أسبوعيا بستة فرنكات، مع توفير الغذاء والمأوى، وشُكِّلت لجان لتحديد التعويضات للسكان[32].

استمرت عملية تجديد باريس نحو سبع عشرة سنة، بدأت بشق الطرق وتجديد الأحياء القديمة، وانتهت بإقامة الحدائق وتهيئة الساحات، فأُحدث 384 كلم من الشوارع وسط المدينة، و355 كلم في الضواحي، وشُقِّت جادات واسعة لتسهيل المواصلات داخل باريس وخارجها على امتداد 155 كلم، وأُلغيت 54 كلم من الطرق القديمة، ومدت قنوات للمياه على امتداد 400 كلم بحمولة 130 ألف متر مكعب، وزودت المدينة بأربع وعشرين حديقة عامة، وغرست بها مائة ألف شجيرة (1853 - 1861) في الوقت الذي أعيد فيه بناء أحياء بكاملها، وتجديد وترميم أهم المآثر العمرانية، خصوصا الكنائس العريقة والمؤسسات التعليمية القديمة، مثل كنيسة السوربون وكنيسة التثليث (La Trinité)، وكنيسة القديس فرانسوا كزافييه (Saint François - Xavier)، وكنيسة نوتردام دي شان (Notre - Dame - des - Champs)، وبُنيت كنيسة القلب المقدس (Sacré - Cœur)، وليسيه سان لويس (Saint - Louis)، وليسيه شابتال (Chaptel) وليسيه رولان (Rollin).

وفي إطار هذا المشروع العمراني الطموح أُنشئت بنايات واعتمدت أنماط معمارية مميزة دعت إليها الحاجة الثقافية والعلمية، ولعل أهمها محطات القطارات الرئيسية السبع التي استُعملت فيها على نطاق واسع المنشآت الحديدية والزجاج، وهي: محطة سان لازار (Gare Saint - Lazare)، ومحطة الشمال (Gare du Nord)، ومحطة الشرق (Gare de l'Est)، ومحطة ليون (Gare de Lyon)، ومحطة أوسترليتز (Gare d'Austerlitz)، ومحطة مونبارناس (Gare Montparnasse)، ومحطة أورسي (Gare d'Orsay) التي تحولت الآن إلى متحف للفن الحديث. أما المنشآت الفنية والاقتصادية الأخرى فأهمها: مسرح الأوبرا (Théâtre de l'Opéra) الذي بُني بين سنتي 1861 و1875 بإشراف المهندس شارل جارنييه (Charles Garnier)، والمسرح الغنائي (Théâtre Lyrique) المعروف بمسرح سارة برنار (Sarah Bernhardt)، وبناية بورصة باريس (La Bourse)؛ ومن الساحات العامة التي أعيد تنظيمها ساحة الجمهورية (Place de la République)، وساحة الشاتليه (Place du Châtelet).

وبفعل هذا التحديث العمراني توسعت مساحة باريس بعد أن أُلحقت بها البلديات المجاورة، وقسمت إلى عشرين مقاطعة إدارية (Arrondissement) (1860)، ونقلت 118 ألف أسرة من محل إقامتها، أي أكثر من 350 ألف نسمة؛ ورحلت المصانع إلى الضواحي، فانتقلت معامل الميكانيك والتعدين ومعامل الغاز إلى فوجيرار (Vaugirard) ولافيلات (La Villette). وهذا ما جعل الحياة بباريس أكثر يسرا وراحة ولكنها أرفع تكلفة، بعد أن ارتفعت أسعار الكراء فوق مستوى الشرائح الفقيرة، ففي حي ديزيموت (Quartier des Émeutes) المحاذي لشارع سيباستوبول (Bd. Sébastopol) قفز ثمن الكراء من 100 سنة 1854 إلى 141 سنة 1862 إلى 168 سنة 1876، ومع ذلك استقطبت باريس أعدادا كبيرة من الراغبين في الإقامة بها من مختلف أقاليم فرنسا، فارتفع عدد سكانها من 1.276.000 نسمة سنة 1851 إلى 1.696.000 عند بداية عملية التجديد (1861)، ليبلغ عند اكتمالها (1870) 1.850.000[33].

تضررت باريس بفعل الحرب السبعينية (1870) التي ألحقت فيها بروسيا بزعامة المستشار أوتوفون بسمارك هزيمة ساحقة بفرنسا، فوقع نابليون الثالث في الأسر، وسقطت الإمبراطورية الثانية، وحوصرت باريس أربعة أشهر، وأرغمت على الاستسلام وأعلنت الوحدة الألمانية بقاعة المرايا بقصر فرساي (Galerie des Glaces) (18 يناير 1871)، وهذا ما لم يتقبله الباريسيون، فأعلنت العناصر الثورية من الحرس الوطني لبلدية باريس التمرد على الوضع القائم، وتبنت مبادئ الاشتراكية وأعلنت حكومة بلدية باريس، المعروفة بكمونة باريس (La Commune de Paris)، ودخلت في مواجهات دامية مع حكومة تيار (Thiers) عندما حاولت انتزاع السلاح من الثائرين من 18 مارس إلى 28 مايو 1871، وتحولت المواجهات إلى

حرب أهلية أسفرت عن 24.700 قتيل، و143 حكما بالإعدام، كما رحل من سكان باريس إلى كاليدونيا والجزائر 48.379 شخصا، فغدت تلك الثورة العمالية -وفق تعبير كارل ماركس- «ذكرى خالدة في ضمير الطبقة العمالية تتذكر شهداءها بخشوع لا تمحوه ولا ترتقي إليه صلوات القديسين لأنها مسجلة في صفحات التاريخ الخالدة»[34]. وبالفعل أصبح حائط المعدومين بمقبرة الأب لاشيز (Père Lachaise) حيث قبور الثائرين مقصد طلبة الحرية والعدالة، تتوجه إليه مظاهرات أبناء المستعمرات تنشد الحرية وتمجد التضحيات، من أكثرها دلالة تظاهرات «نجم شمال أفريقيا» (1935 و1836) التي رفع فيها الجزائريون لأول مرة العلم الجزائري منادين باستقلال الجزائر ومنددين بالاستعمار الفرنسي[35].

عرفت باريس في أثناء حكم الجمهورية الفرنسية الثالثة (1870 - 1940) فترة جديدة من تاريخها، استطاعت فيها أن تتجاوز محنة العام 1870 وتغدو من جديد مركز استقطاب ثقافي ومصدر إلهام أدبي وفني عالمي بلغ أوجه بتنظيم المعرض العام لباريس (Exposition Universelle) (1889) الذي أقيم بساحة شان دو مارس (Champs de Mars) بمناسبة تدشين برج جوستاف إيفل (Tour G. Eiffel) (1887 - 1889) بارتفاع 300م، فغدا بهندسته الجديدة وشكله المتوازن أحد معالم باريس المهمة، وكذلك بافتتاح معرض القرن العشرين (1900) الذي حمل شعار باريس عاصمة العالم المتحضر، وزار مقره بالقصر الكبير (Grand Palais) وتردد على أجنحته المنتشرة على ضفاف نهر السين من الأنفليد وحتى برج إيفل خمسون مليون زائر أعجبوا بما تتميز به باريس من أسلوب العمارة وطريقة العيش ونوعية الحياة ورقة الذوق[36].

مرت سنوات الحرب العالمية الأولى (1914 - 1918) على باريس من دون أن تؤثر في مكانتها أو تحد من تأثيرها الثقافي والفني أو تنقص من سكانها البالغ عددهم 3.800.000 نسمة؛ وعرفت باريس كيف تتعامل مع الاحتلال النازي خلال سنوات الحرب العالمية الثانية وتحديدا بين العامين 1940 و1944، فحالفها الحظ عندما سلمت معالمها من التدمير بفعل سياسة المارشال بيتان الموالية للنازيين، وفي أثناء ذلك لم تفقد روحها الثورية، فانتظمت المقاومة بها على الرغم من القمع النازي الوحشي، وبرهن فيها الباريسيون على شجاعتهم وتعلقهم بالحرية، وكُلِّل كفاحهم بالنجاح بفضل تدخل الحلفاء وسعي تنظيم «فرنسا الحرة» بزعامة الجنرال دوجول (Général De Gaulle)، فدخلت طلائع جيش فرنسا الحرة باريس بقيادة الجنرال لوكلير (Leclerc)، وحل بها دوجول ليشهد تحريرها من النازيين في 26 أغسطس 1944، ويحاول النهوض بها وإزالة معالم الحداد عنها، التي وصفها الشاعر البولوني الكبير ستونيمسكي (A. Stonimski) سنة 1941 في إحدى مقطوعاته الشعرية بقوله: «لقد ماتت مدينة الأنوار، فتوشح شارع الشانزيليزي بكفن جنائزي كبير، فحتى إذا أضيئت كل مصابيح باريس فإن الظلام الذي يسودها يظل ظلاما حالكا...»[37].

وفي أثناء فترة الجمهورية الفرنسية الرابعة (1945 - 1958) عادت الحياة بباريس إلى سالف عهدها فتوسع عمرانها وحافظت على تأثيرها الثقافي بفعل المستوى التعليمي الراقي لجامعتها ومدارسها الكبرى ما أهلها أن تكون مقرا لمنظمة الأمم المتحدة للتربية والعلوم والثقافة (U.N.E.S.C.O.) (1945)، وأن تصبح مقصد الأدباء الذين وجدوا بيئة مشجعة في مكتباتها ونواديها ومقاهيها التاريخية المنتشرة بشوارع راسباي (Raspail) وسان جيرمان (St - Germain) وسان ميشيل (St - Michel)، فلا تذكر المقاهي الشهيرة مثل مقهى دوميجو (Deux (Mégots) ومقهى فلور (Flore) ومقهى تابو (Tabou) من دون أن يذكر ألبير كامي (Albert Camus) وجان بول سارتر (Jean - Paul Sartre) ورامون كينو (R.Queneau) وموريس فيان (Boris Vian) وغيرهم من مجددي الثقافة والفكر.

ومع تأسيس الجمهورية الفرنسية الخامسة بزعامة الجنرال دوجول (1958)، نتيجة للأزمة التي نتجت عن حرب الجزائر، ظلت باريس قطبا حضاريا يستقطب عددا من النشاطات الثقافية والفنية والاقتصادية، ويتردد على معالمها التاريخية ومعارضها العلمية والاقتصادية الملايين من السياح، ففي سنة 1989 نُظِّم بها 386 مؤتمرا دوليا، وفي سنة 1994 زارها عشرون مليون سائح وأقيم بها 136 صالون عرض متخصص شارك فيها 60 ألف عارض، وتردد عليه 4.900.000 زائر، ما شكل نسبة 18٪ من مجموع المعارض الأوروبية [38].

ولعل من أهم معالم باريس على عهد الجمهورية الخامسة مركز جورج بومبيدو (Centre Georges - Pompidou) (1971 - 1977) بحي بوبور (Beaubourg) الذي صمم وفق أسلوب العمارة المعتمدة على الاستخدام المفرط للحديد والزجاج، ليكون مقصد الباريسيين من كل الأعمار، يستفيدون من العروض والتظاهرات الفنية، ولتكون ساحته مجالا يقدم فيه الهواة أعمالهم ويستعرض فيه البهلوانيون ألعابهم، يحيون بها نشاطات باريس القرن السابع عشر بتظاهراتها الفنية وألعابها المسلية على الجسر الجديد (Pont - Neuf) وساحة الدوفين (Place Dauphine)، ولا يقل أهمية عن مركز بومبيدو متحف فن التصوير الحديث الذي خُصِّصت له بناية محطة القطار أورسي (Orsay) التي أدخلت عليها تحويرات (1984 - 1986) لتكون متحفا حديثا؛ وكذلك المقر الجديد للمكتبة الوطنية لباريس التي حرص الرئيس ميتران (Mitterand) على أن تكون نموذجا لفن العمارة الجديد، فصمم مخططها ذا الأبراج الأربعة على ضفاف نهر السين المهندس دومينيك يمرو (1996)؛ ومؤسسة معهد العالم العربي التي صممها المهندس المعماري جان نوفيل لتكون واجهة حديثة تُعرِّف جمهور الباريسيين بتراث الحضارة العربية الإسلامية.

وبفعل هذه التطورات التي عرفتها باريس أصبحت مع نهاية القرن العشرين إحدى الحواضر الرئيسية في العالم، تضم هي وضواحيها أكثر من عشرة ملايين ساكن

(10.007.300) أي 18.5٪ من مجموع الفرنسيين، ما جعلها ثالث تجمع سكاني في العالم الغربي بعد لندن ونيويورك، وفي الدرجة الـ 18 في قائمة المدن الكبرى في العالم(39)؛ وهذا ما طرح على سكان باريس حاليا تحديات صعبة فرضتها متطلبات السكن، والمحافظة على البيئة، وفك الاختناق في حركة المرور، وإيجاد أماكن لتوقف السيارات، وضمان حركة تنقل أكثر من ثلاثة ملايين سيارة تعبر شوارعها يوميا، بالإضافة إلى آلاف القطارات والمئات من قوارب النقل والشحن التي اتخذت من نهر السين مسلكا لها(40).

رابعا: رسالة باريس الثقافية والمعرفية

اكتسبت باريس مكانتها الثقافية ومنزلتها العلمية بفضل مؤسساتها التعليمية ونواديها الأدبية ومعارضها العلمية التي سمحت لها بأن تواكب نمو المعرفة الإنسانية وتطور الفكر الأوروبي طوال تاريخها، فقدمت صورا حية لثقافة الغرب بتنوعها، وعروضا شائقة لإبداعات الشعوب الأوروبية. وقد ارتكزت مكانتها الثقافية والعلمية على جامعتها المعروفة بالسوربون، وعلى المؤسسات التعليمية الأخرى، وفي مقدمتها الكوليج دوفرانس والمدارس الكبرى؛ كما استمدت تأثيرها المعرفي من أكاديمياتها ونواديها الأدبية والفكرية المعروفة بالصالونات، ومن مكتباتها العامة ومؤسسات الطباعة والنشر والإعلام، وهذا ما نحاول التعريف به باعتباره مظهرا مميزا لباريس يعبر عن إبداعها المعرفي المتميز وإسهامها العلمي المتقدم.

1 - جامعة باريس:

تعود بداية جامعة باريس إلى التعليم الأسقفي الذي كانت تتكفل به مدارس الكاتدرائية التابعة لأسقفية باريس، وهي نوتردام والقديس فيكتور، التي يشرف عليها مستشار الأسقف (Chancelier de l'Évêque) أمين الكاتدرائية، على غرار المدارس الأسقفية الأخرى بمدينتي ريمس وشارتر. ومع نمو مدينة باريس في القرن الثاني عشر الميلادي، لم تعد الدروس تلقى في حرم الكاتدرائية (Cloître de Notre - Dame)، بل خُصِّص لها مكان في حي سانت جونيفياف المعروف اليوم بالحي اللاتيني، حيث أظهر الطلبة ميلا إلى الاستقلال بشؤونهم في الربع الأخير من القرن الثاني عشر (1170)، فكونوا تجمعا لهيئة تعليم تضم الطلبة والأساتذة أخذت شكل رابطة تجمع المعنيين بالعلم بمدينة باريس، فعرفت بالجامعة (Universitas)، وأصبحت لها مكانة مميزة عندما وجدت مؤازرة من الملك فيليب أغسطس (Philippe - Auguste) في نزاعها مع سكان باريس سنة 1192، ومنحها براءة ملكية يتعهد فيها بحمايتها ويدعو السكان إلى احترام حقوق أفرادها من طلبة وأساتذة، وذلك حتى يظلوا بباريس ولا يفكروا في الهجرة منها إلى مدينة أخرى، وهذا ما ساعد جامعة باريس على أن تستكمل تنظيماتها الخاصة، وحد من صلاحيات مستشار الأسقف (أمين كاتدرائية باريس)

المشرف على شؤون التعليم بالأسقفية والمخول بتوقيع الجزاءات ومنح رخص التدريس للعاملين فيها[41]، وفي سنة 1209 تقريبا تمكنت جامعة باريس الناشئة من وضع اللوائح الخاصة بها، كتحديد الزي الأكاديمي وتنظيم المحاضرات ومعاقبة الخارجين على نظامها. وفي سنتي 1228 و1229م وجدت جامعة باريس المساندة من البابا إنوست الثالث عندما نازعها في صلاحياتها أمين كاتدرائية باريس، وأصدر لمصلحتها لائحة مدونة يؤكد فيها حقها في إدارة شؤونها بنفسها (1231)، وهذا ما أعطى لها وضعا قانونيا محددا سمح لها بتعيين مندوب عنها في البلاط البابوي، وإصدار ختم رسمي خاص بها، ولم تمض سنوات قليلة حتى استكملت هياكلها عندما بادر روبير دو سوربون، كاهن الملك لويس التاسع (R. de Sorbonne)، من إقامة بناء مركزي لها سنة 1253، فحملت الجامعة اسمه وغدت تعرف بجامعة السوربون[42].

اكتسبت جامعة باريس (السوربون) شهرتها في القرن الثاني عشر فعُدِّت أولى الجامعات الأوروبية التي انتظمت بها الدراسة في أربع كليات وهي: اللاهوت، والقانون الكنسي، والطب، والآداب؛ وتوزَّع فيها الطلبة على الأروقة وفق مواطنهم وجنسياتهم إلى فرنسيين ورومان وبيكارديين وإنجليز، وفوض إليهم حق اختيار مدير الجامعة؛ ولم تلبث أن غدت كلية اللاهوت مقصد الطلاب من جميع أنحاء أوروبا لشهرة أساتذتها في معالجة قضايا اللاهوت والفلسفة، وفي مقدمتهم روادها: فرانسوا أبيلار (F. Abélard) (ت. 1142)، وبونافونتور (Bonaventure)، وأنسلم اللاووني (Anselme de Laon)، وألبير الكبير (Albert le Grand) (ت. 1280)، وتوماس الأكويني (Thomas d'Aquin) (ت. 1274)، وسيجر البرابانتي (Siger de Brabant) (ت. حوالي 1240)[43].

لكن جامعة باريس لم تلبث أن فقدت استقلالها مع زوال النظام الإقطاعي وتدعيم الحكم الملكي المركزي على عهد الملك لويس الحادي عشر (1461 - 1483)، وأصبحت مؤسسة تعليمية رسمية تخضع نقابتها لأحكام برلمان باريس باعتباره المحكمة الملكية التي يرجع إليها الطلبة والأساتذة ويمثلون أمامها للاستجواب في القضايا المتعلقة بها، وحُرِّم على هيئتها التعليمية الاشتغال بالسياسة، وعُيِّن عليهم مندوب ملكي يشارك في انتخاب رئيس الجامعة الذي أصبح منذ العام 1474 من اختصاص الملك، ولم تمض إلا سنوات قليلة حتى أصبحت الجامعة خاضعة لأوامر التاج الملكي، وحرمت من حق الإضراب على عهد لويس الثاني عشر (1498 - 1515)[44]، لكنها حظيت برعاية الملك ورجال البلاط، وهذا ما مكنها من المحافظة على نشاطها العلمي وتجديد مرافقها، ففي فترة لاحقة أعاد بناء مقرها المهدد بالسقوط الكاردينال ريشليو (1635)، واستكملت كلياتها بالحي اللاتيني ببناية الحقوق بالبانثيون (Panthéon)، وإنشاء كلية الطب ذات الأعمدة الأيونية.

استفادت جامعة باريس من تجربتها الطويلة في مواجهة سلطة أمين كاتدرائية باريس، ومن موقفها المستقل من توجيهات البابوية، فعرفت كيف تحافظ على مكانتها العلمية تحت

الحكم الملكي المطلق، فبقيت بعيدة عن السلطة الكنسية وعن توجيهات البلاط الملكي، وهذا ما أبقى على تقاليدها العلمية ووفر لها حيزا من الحرية الفكرية، فتفاعلت مع أفكار حركة النهضة في القرن السادس عشر، وساهمت في تطور الدراسات الإنسانية بمحاضرات عميد الإنسانيين الأوروبيين ديدييه إرازم (D. Érasme) (1469 - 1536)، وبكتابات فرانسوا رابليه (F. Rabelais) (1494 - 1553) التي دعا فيها إلى تحرير الإنسان من الأفكار السخيفة للعصور الوسطى، فذكر في كتابه «بانتاجروال» (Pantagruel) (1532): «إن كل العلوم واللغات تُدرَّس بباريس... وفيها يمكن إتقان اليونانية واللاتينية وحتى العبرية والعربية... وفيها تُدرَّس الحكمة التي تنفر من نفس تريد الشر والعلم الذي يصبح خرابا للنفس إذا انعدم الضمير»[45]؛ كما تفتحت جامعة باريس على آراء غيره من رواد الحكمة الإنسانية، فتفاعلت مع أطروحات جان بودان (J. Bodin) (1530 - 1696) صاحب كتاب الجمهورية، ولوفيفر ديتابل (Lefèvre d'Étaples) مترجم الإنجيل إلى الفرنسية (1530) وغيوم فيشي (Guillaume Ficher) (1470) الذي حرص على إدخال منهج الدراسات اللاتينية وأساليب النقد إلى جامعة باريس، وميشيل دومونتين (M. de Montaigne) (1533 - 1592) الذي عكس كتابه «المحاولات» (Les Essais) جو جامعة باريس الأكاديمي الذي يمجد العقل ويبحث عن الحقيقة[46].

لقد كان لكلية آداب السوربون اهتمام بالأفكار الحرة التي تميز بها عصر التنوير في أثناء القرنين السابع عشر والثامن عشر، فتفاعل طلبتها مع منطق ديكارت (Descartes) (ت. 1650)، وآراء سان سيمون (Saint - Simon) (ت. 1675)، ونظريات باسكال (Pascal) (ت. 1662)، وأفكار فولتير (Voltaire) (ت. 1778)، ومبادئ لوك (Locke) (ت. 1704). وحتى كلية اللاهوت لم تكن هي الأخرى بعيدة عن النهج التحرري السائد بجامعة باريس، فقد بدأت الأفكار الجديدة تُطرَح في مدرجاتها وتناقش بين طلبتها وأساتذتها، ففي خطاب لكاهن طلبة السوربون جاك تيرجو (ت. 1750)، اعتبر أن التقدم الأخلاقي شيء بديهي متجاوبا في ذلك مع أفكار مونتيسكيو في تقدم النفس البشرية عبر العصور؛ كما أن الراهب لومونييه (Abbé Loménie) ذهب في تعليقه على أفكار لوك إلى القول «إن العالم قد يكون أزليا ولا يمكن تفسيره من خلال عملية الخلق المتتابعة التي أخذ بها الكتاب المقدس»، متحديا بذلك في مدرج كلية اللاهوت بالسوربون أطروحات الكنيسة السائدة[47].

ظل التوجه التحرري الثوري يطبع الحياة الجامعية بباريس في أثناء الثورة الفرنسية وطوال فترة حكم نابليون بونابرت (1789 - 1814)، على الرغم من التنظيمات التي أدخلها نابليون على الجامعات الفرنسية والتي كان يهدف فيها إلى إحكام سلطته وفرض رقابة أكثر على اهتمامات وتوجهات الجامعة. وحتى عندما أصبحت جامعة ملكية مع عودة الملكية لفرنسا

(1815) ظلت مدرجاتها مكانا لطرح الآراء المختلفة في مجال السياسة والاقتصاد والفكر، فكان لأساتذتها إسهام معتبر في تطوير مختلف فروع المعرفة، نذكر منهم على سبيل المثال: جيزو (Guizot) (1787 - 1874) الذي عالج التاريخ بنظرة ليبرالية ورومانسية، وفيكتور كوزان (Cousin)(1798 - 1854) منظر علم الاجتماع، وإرنست رونان (Ernest Renan) (1823 - 1892) رائد الدراسات الموضوعية، وهيبوليت تين (Hyppolite Taine) (1825 - 1893) الذي طور أساليب النقد والتحليل، وفوستال دو كولانج (Fustel de Coulanges) (1830 - 1889) ولانجلوا (Ch. Langlois) وسينييبوز (Seignobos) الذين استنطقوا النصوص التاريخية وارتقوا بالتاريخ إلى مستوى العلوم الوضعية، وكذلك جان بيران (J. Perrin) وإيرين كوري (I. Curie) ولويس بروجلي (Bro-glie) وفريدريك جوليو (F. Joliot) الذين طوروا النظريات العلمية باكتشافاتهم التي أهلتهم للحصول على جوائز نوبل[48].

2 - كوليج دو فرانس (Collège de France):

لا يقل شهرة عن السوربون في مجال الدراسات اللاتينية والأبحاث الاجتماعية، ويعتبر أقدم مؤسسة تعليمية علمانية بفرنسا، فقد أسسه الملك فرانسوا الأول (1529) بتشجيع من العالم الإنساني الفرنسي جيوم بوديه (Guillaume Budé) لدراسة فيلولوجيا اللغات القديمة، وليكون وسيلة تُمكِّن العلماء من تطوير أبحاثهم وعرض أفكارهم، اعتمد الحياد والحرية والموضوعية في عرض محاضراته التي لا تخضع لبرامج ولا تمنح أي شهادة ولا تهيئ لأي مهنة؛ فظل معبدا لطلاب المعرفة ومنبرا للباحثين عن الحقيقة[49]، ما جعله رمزا للثقافة الفرنسية ذات البعد الإنساني والنظرة العالمية. وقد ظل الكوليج دو فرانس محتفظا ببنايته التاريخية إزاء الحي اللاتيني، مستقطبا علماء أفذاذا وباحثين مجددين، عرضوا أفكارهم على مدرجاته وكان لهم إسهام متميز في مختلف العلوم والفنون أمثال: كيني (Quinet)، وجول ميشلي (Jules Michelet) (ت. 1874) في دراسة التراث والتاريخ، ورولان بارت (Roland Barthes) (1915 - 1980)، وآدم ميكيفتز (Adam Mickiewicz) الذي ألقى محاضراته في الموسيقى، وإيتيان جيلسون (Étienne Gilson)، وجاساندي (Gassendi)، وشامبوليون (Champollion) الذي فك لغز الكتابة الهيروغليفية (1822)، وبول فاليري (Paul Valéry) (1871 - 1945) الذي طور أسلوب التحليل في معالجة قضايا التاريخ ومسائل الأدب، وكلود برنار (Claude Bernard) (1813 - 1878)) مؤسس علم وظائف الأعضاء الحديث، وهنري برجسون (Bergson) (1859 - 1941)، وسادي كارنو (Sadi Carno) صاحب نظرية المحركات الحرارية (1824)، وآندري أمبير (A. Ampère) (1775 - 1836) مكتشف تفاعل التيارات الكهربائية وواضع أسس الفاعلية الكهربائية (Électrodynamique)[50].

3 - المؤسسات التعليمية العليا المعروفة بالمدارس الكبرى (Grandes Écoles):

أنشئت في القرن الثامن عشر وأوكلت رعايتها إلى وزارات وفق اختصاصها من أجل إعداد إطارات ذات كفاءة في مختلف فروع العلوم والآداب والفنون والإدارة. ويُنتسب إليها عن طريق مسابقات وطنية، وتخضع لبرامج دراسية مكثفة ومناهج متطورة لم تسمح التقاليد الأكاديمية بتطبيقها في الجامعة، وهذا ما مكنها من المساهمة في إنتاج علمي متميز أهلّها لأن تكون في مستوى جامعة باريس ومعهد الكوليج دوفرانس.

من أهم هذه المدارس مدرسة اللغات الشرقية (E.L.O.) التي فتحت أبوابها لتعليم اللغات القديمة والشرقية أواخر القرن الثامن عشر (1795)، والمدرسة العليا للمعلمين المعروفة بالنورمال (École Normale Supérieure) التي أنشئت لتخريج نخبة متميزة من معلمي الآداب والعلوم (1794) ثم تخصصت منذ 1870 في إعداد أساتذة التعليم الثانوي ؛ ومن هذه المدارس أيضا مدرسة المواثيق لعلوم الأرشيف وحفظ التراث (Ordre des Chartres) (1821)، ومدرسة الهندسة العسكرية بسان سير (Saint - Cyr)، والمدرسة المتعددة التقنيات (École Pol-ytechnique) التي أُحدثت في عهد حكم المديرين (1795)، والمدرسة الحرة للعلوم السياسية (1871)، والمدرسة الوطنية للإدارة (E.N.A.) التي تخرجت فيها منذ العام 1945 الإطارات العليا للدولة الفرنسية، والمدرسة التطبيقية للدراسات العليا (École Pratique des Hautes Études) التي أُحدثت في العام 1868 وأصبح قسم منها منذ العام 1975 يعرف بمدرسة الدراسات العليا في العلوم الاجتماعية (École des Hautes Études en Sciences Sociales) حيث تنصب الدراسة على التعمق في طرح إشكاليات العلوم الاجتماعية والإنسانية.

هذا وتلحق بهذه المدارس العليا التي تخرجت فيها النخب الفرنسية مؤسسات تعليمية كبرى لمرحلة التعليم الثانوي، أهمها مجموعة الليسيات التاريخية، مثل المعهد الكاثوليكي (1875) (Institut Catholique)، ومدرسة دير كارم (Couvent des Carmes)، وكوليج كليمان الذي درس فيه الأديب موليير وأصبح يعرف فيما بعد بليسيه لويس الكبير، وكوليج هاركور (Harcourt) الذي درس به بوالو وراسين، وأصبح يسمى فيما بعد بليسيه سان لويس[51].

هذا ولا بد في هذا المجال من الإشارة إلى الأكاديميات العلمية والمكتبات العامة، وهي من التقاليد العلمية لعصر النهضة الإيطالية، أخذت بها النخبة الباريسية في القرنين السادس عشر والسابع عشر، وأسبغت عليها طابعها الخاص، فأصبحت من عوامل رقيها الثقافي وتفوقها العلمي؛ فالأكاديمية الفرنسية (Académie Française) أُسست برعاية من كاتب الملك فلانتين كونترا (V. Contrat) (1631)، وحظيت بعناية خاصة من ريشليو (1634)، وغدت مؤسسة رسمية عندما أصبح الملك حاميا لها سنة 1672، وأوكلت إليها مهمة تطوير اللغة الفرنسية التي اعتمدت كلغة رسمية في الأحكام والمواثيق بقرار ملكي

(مرسوم ف. كوتريه 1539)، كما توجه نشاط هذه الأكاديمية إلى تشجيع الكتاب الفرنسيين على الاستمتاع بأعمالهم الأدبية ووحُدِّد عدد المنتسبين إليها بأربعين عضوا مدى الحياة، فدعوا بـ «الأربعين الخالدين» لأن الانتساب إليها يعتبر من أعظم مظاهر الشرف التي تمنحها فرنسا لأي عالم متميز[52].

ولم يمض وقت طويل حتى تعددت الأكاديميات في مختلف الفنون والآداب والعلوم، منها أكاديمية العلوم التي أنشأها الوزير كولبير (Colbert) (1666)، وأكاديمية الطب التي خلفت الجمعية الملكية الطبية (1778). وحتى تؤدي هذه الأكاديميات دورها جمعت فيما يعرف بمعهد فرنسا (Institut de France) على عهد نابليون (1795)، وأصبحت تعرف بكوليج الأمم الأربع (Collège des Quatre Nations)، إذ كانت تضم أكاديمية اللغة والأدب الفرنسي، وأكاديمية التاريخ والأدبيات القديمة، وأكاديمية الفنون الجميلة، وأكاديمية العلوم[53].

كما ضمت باريس عددا من المكتبات العامة والخاصة، التي كانت وسيلة معرفة في متناول الجميع وأداة عمل أولى للباحثين في مختلف فروع المعرفة، مثل مكتبات سانت جونيفياف ومازاران ومركز جورج بومبيدو واللغات الشرقية، على أن أهم مكتبات باريس هي مكتبة فرنسا الوطنية التي تعتبر من أمهات المكتبات العامة في العالم، فقد كانت نواتها الأولى مكتبة ملوك فرنسا، ثم ما ألحق بها من مكتبات العلماء والحكام أمثال توبير (Tubert) ومازاران (Mazar-in؛ وقد اكتسبت إطارها القانوني بأمر ملكي أصدره شارل التاسع (1570)، وأصبح لها مقر خاص بها (1622)، لتتحول إلى مكتبة وطنية (1795)، لها حق الإيداع القانوني للمنشورات (Dépôt légal) (1925)، فأصبحت تضم ما يزيد على ثلاثين مليون كتاب مطبوع، بالإضافة إلى قسم المخطوطات والصور والخرائط والعلامات (Médailles et étampes) [54].

ولا يقل دور ودائع أرشيفات باريس المتعددة أهمية عن المكتبات لكونها ذاكرة باريس الحية وحافظة تراث فرنسا التاريخي، وهذا ما جعلها مقصد الباحثين ومرجع المؤرخين، وعلى وجه التحديد منها الأرشيف الوطني الفرنسي، وأرشيف وزارة الخارجية بكي دورسي (Quai d'Orsay)، وأرشيف وزارة الحرب بفانسان (Vincennes).

خامسا: إشعاع باريس الفكري والفني

كانت باريس بالنسبة إلى أوروبا بمنزلة البيئة الملائمة والوسط المشجع للحركات الأدبية والتوجهات الفنية والتيارات الفكرية، فقد تفاعلت فيها مختلف الأفكار والرؤى والأذواق والميول لتنتج أدبا رفيعا وفنا راقيا وفكرا متطورا، كانت الفنون الجميلة من موسيقى وتصوير ونحت وعمارة ومسرح مظهرا لها، كما كانت المؤسسات الأدبية والفكرية والهيئات العلمية ودور النشر والصحافة ووسائل الإعلام السمعي والبصري راعية لها.

1 - الفنون الجميلة:

في مجال الفنون الجميلة، كانت باريس التربة الخصبة التي مكنت الفنانين من التعبير عن إبداعهم، فارتبطت الموسيقى في باريس منذ نشأتها في العصور الوسطى بالتراتيل الكنسية؛ فبدأت بسيطة في صوت واحد، ثم تطورت إلى صوتين على يد ليونان (Léonin) في العام 1180 تقريبا، ثم إلى ثلاثة وأربعة أصوات (La polyphonie) في مستهل القرن الثالث عشر، وعرفت آنذاك بالفن القديم (Art antique) المعتمد على نظام موسيقي متناسق النغمات، وعندما طورها إلى أصوات متناغمة شاعرية (Lyrique) جران جيوم دومارشان (Grand Guillaume de Marchant) وجيوم دو فاي (Guillaume de Fay) في القرن الرابع عشر عرفت بالفن الجديد، وعرفت الآلات الموسيقية بعد ذلك تطورا على يد جان بوردون (Bour-don) في أواسط القرن الخامس عشر (1458)، ما جعل من موسيقى باريس فنا راقيا يردد مقطوعاته «أرجون» الكنائس المجهز بـ 600 قصبة (1564)، وتمتهنه فرق موسيقية لا يقل عدد العازفين فيها على آلة الكمان (Violon) عن الأربعين عازفا (1592)[55].

وفي القرن السابع عشر، على عهد مازاران، قدمت باريس نخبة من الموسيقيين الإيطاليين، اشتهر منهم ساكيني (Sacchini) وبيشيني (Piccini) وساليري (Salieri)، كان لهم الفضل في ولادة أوبرا باريس المتأثرة بالطابع الإيطالي، كما استطاع موسيقيون موهوبون الارتقاء بالأوركسترا الباريسية إلى مستوى الأوركسترا الجرمانية، وكان أغلب هؤلاء موسيقيين ينتسبون إلى أسرة كوبيران (Couperin) الموسيقية[56]. وبذلك غدت باريس أحد مراكز الموسيقى الراقية في أوروبا، حيث تُقدّم في قاعاتها الفنية العروض الموسيقية العامة، وتُسجَّل في مطابعها وتُنشر أعمال كبار الموسيقيين الأوروبيين، لكن تراجع النشاط الموسيقي بباريس في فترة لاحقة جعل المسؤولين عن الثقافة في فرنسا يولون الموسيقى اهتماما متزايدا، وقد كُلِّلت جهودهم بالنجاح عندما تمكن المثقف الفرنسي ورجل الدولة آندري مالرو (A. Malraux) من إنشاء أوركسترا باريس الجديدة وتوفير ظروف العمل الملائمة لها(1967).

كان إقبال الباريسيين على الموسيقى وحسن تذوقهم لها حافزا لكبار الموسيقيين من جميع أنحاء العالم على القدوم إلى باريس للتعريف بموسيقاهم وعزف قطوعاتهم، فاستقبلت قاعاتها أبرز موسيقيي أوروبا في القرنيين الثامن عشر والتاسع عشر[57]، لعل أشهرهم الموسيقار ليوبولد موزارت (L. Mozant) الذي عزف بها سيمفونيته الباريسية (Symphonie parisienne) ، وكان يرى أنه لا توجد مدينة أخرى أحسن من باريس للعرض الموسيقي، والموسيقار فولفجانج أماديوس (Wolfgang Amadeus) الذي قدم في قاعات باريس عددا من صوناته (Sonates) وسيمفونياته (ما بين العامين 1763 و1778)، وكريستوف فيليبالد فون جلوك (Ch. Willibald von Gluck) الذي عرض موسيقاه بباريس ما بين العامين

1773 و1779، والبلجيكي فرانسوا جوساك (Fr. Gossec) الذي قضى أواخر سنوات عمره يقدم موسيقاه بباريس (1751 - 1824)، وريتشارد فاجنر (R. Wagner) محيي الفولكلور الجرماني الذي عرض رائعته الموسيقية «ممنوع الحب» (Défense d'aimer) على مسرح النهضة بباريس (1840)، وفردريك شوبان (F. Chopin) الذي قدم إلى باريس وظل يعرض مقطوعاته بها حتى وفاته (1849)، وهنري هاين (H. Heine) الذي أطرب الجمهور الباريسي بموسيقاه (1831)، وكذلك يوهان شتراوس (J. Strauss) (1836)، وليست (Liszt) الذي عرفه الباريسيون بتآليفه الموسيقية (1824 و1836)، ومثله جان سيباستيان باخ (Bach)، والإيطالي باجانيني (Paganini) (1831)، من دون أن ننسى هكتور برليوز (H. Berlioz) الذي عزف للجمهور الباريسي سيمفونيته الرائعة (Symphonie fantastique) (1830)، والإيطالي جيوزيبي فردي (Giuseppe Verdi) الذي عزف على مسرح أوبرا باريس أجمل تآليفه الموسيقية، وكذلك سبونتيني وسيني (Spontini Rossini) الذي تعلق به الجمهور الباريسي (1815)، وغيرهم كثيرون.

ولا تقل الفنون الجميلة الأخرى شأنا عن الموسيقى في جعل باريس بيئة إبداع ومصدر إلهام، فالتصوير الذي ظهر بباريس في العصر الوسيط في شكل رسومات دينية بسيطة، ثم ارتقى بفعل تأثير النهضة الإيطالية والفلامانية في القرنين السادس عشر والسابع عشر ليصل إلى مستوى فني راق نجد له نماذج معبرة في متاحف باريس، خصوصا اللوفر وكي دورسي، سواء ما تأثر بمدرسة فلورنسة الإيطالية التي مثلها ليوناردو دافنشي، أو قلد طريقة فن التصوير الشمالي (الفلاماني) ذي التعبير الواقعي، ليتطور في القرن الثامن عشر إلى مدرسة التصوير الفرنسية التي احتضنتها باريس ومثلها كثير من الرسامين المشهورين أمثال دافيد (David)، وفوكي (Fouquet)، وبوسان (Poussin)، ولارجيليار (Largillière)، وجان كاربو (J. Carpeau)، ومايول (Maillol)، وبوردال (Bourdelle)، وبيسارو (Pissaro)، ورونوار (Renoir)، وبودان (Boudin)، وجيريكو (Géricault)، وغيرهم[58].

وفي أثناء القرن التاسع عشر ومطلع القرن العشرين غدت باريس موطن الرسامين المجددين، فظهرت بها مدارس الرسم الحديثة التي استقطبت رسامي العالم الذين عبروا من خلال مظاهر الحياة في باريس عن عبقريتهم في فن التصوير، يستلهمون لوحات مشاهير الفنانين الباريسيين ذوي التوجه الواقعي أو النزعة الرومانسية أمثال ديبوسي (Debussy)، ودوجا (Degas)، ومونيه (Monet)، دولاكروا (Delacroix) وإنجر (Ingres).

ومع مطلع القرن العشرين أصبح حي مونمارتر، وكذلك حي مونبارناس، بيئة مثالية لكل رسام يرغب في تطوير أسلوبه في التعامل مع الضوء واللون والإحساس بالتعبير الفني، ففي هذين الحيين ازدهرت المدرسة الانطباعية(Impressionnisme) التي مثلها الرسام مونيه (Monet)، كما وجدت الأساليب التعبيرية في فن التصوير الرعاية والتشجيع مثل الوحشية

(Fauvisme) والتكعيبية (Cubisme) والسريالية (Surréalisme) والتعبيرية (Expressionnis-me)، والمستقبلية (Futurisme) والتجريدية (Abstrait). وقد ظل حضور هذه التوجهات في فن التصوير مؤثرا حتى بعد الحرب العالمية الثانية (1945) من خلال أعمال فنانين ذوي شهرة عالمية من قبيل بيكاسو (Picasso)، وبراك (Braque)، وفيون (Villon)، وليجيه (Léger)، وماسون (Masson)، وغيرهم[59].

أما في ميدان النحت والعمارة فتعتبر باريس متحفا مفتوحا على الطبيعة، ومجالا فنيا تعاقبت عليه أنماط من فن النحت وأساليب العمارة، فاعتبرت من خلال مآثرها العمرانية من مدن الفن الرئيسية في العالم. فمن حيث المنحوتات وأساليب البناء قدمت كنائسها وقصورها ومحفوظات متاحفها أمثلة حية عن فن النحت منذ العصر الوسيط الذي ساد فيه الفن القوطي (Art gothique)، وتقدم كاتدرائية نوتردام التي أنشأها سوجر نحو 1163 نموذجا متكاملا للفن القوطي الذي يتميز بدعائمه الرأسية ذات الخطوط العمودية المدعمة بالأعمدة والأقواس المدببة والنوافذ العالية وطريقة رص الحجارة، وبتيجان أعمدته الضخمة التي تزينها الأشكال النباتية، خصوصا الأوراق المنحوتة على الجص بطريقة التفريغ الفني والنقوش البارزة على الأفاريز والتماثيل المنحوتة ذات التعبير الواقعي المستمد من حياة المسيح وسير القديسين، كما نجد في الجناح القديم لقصر اللوفر الذي يعود إلى القرن الثالث عشر طرازا متطورا للتحصينات القوطية[60].

ومع قدوم تأثيرات النهضة في القرن السادس عشر تراجع الفن المعماري القوطي ليظهر الفن الكلاسيكي بباريس في تصميم لوباكادور (Le Baccador) لقصر البلدية (Hôtel de Ville)، وفي الأجنحة الجديدة لقصر اللوفر وقصر التويلري المرتبط به. ومع تركز النظام الملكي بباريس منذ القرن السابع عشر ظهرت عمارة الباروك (Art baroque) القائمة على تجانس العناصر العمرانية والمعبرة عن الإحساس بالتناغم والتماثل في الأبعاد والتوازن والتناظر (Systématisation) مع المبالغة في التزيينات (Ornementation) واستعمال الرخام في الأعمدة والواجهات[61].

أما المجال التعبيري الآخر من الفنون الذي فرضت باريس من خلاله مكانتها كعاصمة للفن فهو المسرح، باعتباره أحد أهم أشكال الفن المعبر عن واقع المجتمع وتطلعات النخب، إذ قُدِّمت على خشبة مسارح باريس تمثيليات معبرة عن الحياة الاجتماعية والثقافية والسياسية من خلال أعمال أدبية راقية تنم عن الذوق الجمالي الرفيع لكتاب المسرح في القرن السابع عشر، الذين وجدوا الرعاية من الملك لويس الرابع عشر وحاشيته، ليجعلوا من العروض المسرحية أحد مظاهر الحياة الراقية بقصر فرساي، وكان في طليعة كتاب المسرح هؤلاء كروناي (Corneille) (ت. 1684)، وراسين (Racine) (ت. 1699)، ولافونتان (La Fontaine)

(ت. 1695)، وموليير (Molière) (ت. 1673) الذي شدت مسرحياته الكثيرة البلاطات الأوروبية باعتبارها أعمالا فنية متكاملة مثل مسرحيتي البرجوازي والرجل النبيل والمريض بالوهم[62].

وقد استُعمل المسرح الباريسي في أثناء الثورة الفرنسية وطوال حكم نابليون في التعبئة الشعبية، ورفعت الثورة شعار «يجب أن يساهم المسرح في الثقافة العامة»، وأعلن خطيب الثورة الفرنسية ميرابو (Mirabeau) من على منبر الجمعية الوطنية في 13 ديسمبر 1791 أن المسرح يجب أن يتطهر من العادات الموروثة، وأن يصبح مدرسة وطنية تحرص على تثقيف الشعب وتلقينه الفضيلة؛ فوجه المسرح إلى الانفتاح على شعب باريس وتشجيع الجمهور على المشاركة في الأعمال المسرحية في المناسبات الوطنية الفرنسية؛ لأنه مدرسة للرجال المتنورين ووسيلة لإغناء ثقافة الشعب[63]، وهذا ما عبر عنه رومان رولا في افتتاحية مسرحية «14 يوليو» بقوله: «إن المسرح لن يأخذ معناه الكامل إلا إذا اشترك الجمهور بأناشيد ورقصات المشهد الأخير (وهو سقوط الباستيل)، فالشعب يجب أن يأخذ دور الممثل في عيد الشعب، فلا يتبلور الماضي ويظهر كفاح الشعب فيه إلا إذا اشترك الحاضر والأجيال الصاعدة في إحيائه»[64].

وبالفعل حاول رجال الثورة الفرنسية تهيئة الوسائل اللازمة لإقامة عروض مسرحية لتعليم الشعب منذ 31 مارس 1793، الأمر الذي شجع نابليون فيما بعد على إصدار مرسوم سنة 1807 ينظم نشاط المسرح باعتباره وسيلة أولية تعليمية وأداة تعبئة شعبية تخضع لمراقبة جهاز الإدارة.

ومع عودة الملكية لفرنسا (1815) تطور الفن المسرحي من حيث المواضيع والإخراج وأساليب العرض، فظهر مسرح الشارع (Théâtre de Boulevard) المتميز بخفته وبساطة أدائه، وتطور المسرح الفني بالرجوع إلى الواقعية، وظهر المسرح الحر بفضل مجددي الفن المسرحي بباريس، أمثال هنري بك (H. Becque) وجاك أنطوان (Antoine) مؤسس المسرح الحر (1887)، وأصبحت الممثلة الباريسية سارة برنار (Sarah Bernhardt) في تمثيلياتها الكثيرة نموذجا لتفوق باريس في فن المسرح[65].

2 - النشاطات الفكرية والإسهام الأدبي:

أما على الجانب الآخر من إشعاع باريس الفكري والفني والأدبي فيتمثل في النشاطات الفكرية والإسهام الأدبي، وفي المواقف المناصرة للحرية والمعادية للاستبداد والمتحدية للظلم، وهذا ما تؤكده النشاطات الثقافية والعلمية للنوادي والجمعيات والرابطات الأدبية والفنية، وكذلك في المواقف البطولية للباريسيين في نصرة الحرية والدفاع عن حقوق المواطن.

أصبحت النوادي العلمية المعروفة بالصالونات، التي يرتادها رجال الأدب والفكر والعلم والثقافة، ظاهرة مؤثرة تميز بها المجتمع الباريسي في القرن الثامن عشر بحيث ارتبطت بعصر الأنوار (Siècle des Lumières)، وأصبحت تشكل فضاء ثقافيا غنيا تصاغ فيه الأفكار،

وتُحدَّد في قواعد الذوق السليم والسلوك المهذب، ويتشكل فيه الإحساس الراقي، وتُعرض فيه الآراء وتُتبادل، وتوضع قواعد اللياقة والكياسة وآداب الحوار والنقاش التي ترفض كل انتهازي أو مغفل أو متطفل أو منفعل أو متعصب.

وهذا ما جعل صالونات باريس ملتقى النخبة الأرستقراطية المثقفة ومجال تنافس وإبداع، فغدت الوسيلة المفضلة لممارسة الحياة الراقية والطريقة المثلى لإظهار المواهب والقدرات، بحيث ارتبطت بها المنزلة الأدبية والمكانة الأكاديمية لروادها؛ وهذا ما جعل باريس عاصمة للذوق ونموذجا للأناقة ومرجعا للجديد من الأفكار والمفاهيم الأدبية والفنية والفكرية.

ومن جهة أخرى ارتبطت الصالونات بنشاط المرأة الباريسية الثقافي ودورها في المجتمع؛ حيث أظهرت ملكاتها الأدبية والفكرية، فقد أضفت صاحبات تلك الصالونات من سيدات المجتمع الباريسي الراقي مسحة من الخيال والشاعرية، وطابعا من السحر والجاذبية على مجالسهن، وجعلتهن يحظين بإعجاب النخب الأوروبية، وأصبحت المرأة الباريسية نموذجا تتأثر به وتقلده المجتمعات الراقية في جميع العواصم الغربية[66].

وقد خَلَّد التاريخ أسماء نساء باريسيات صغن الذوق وأثرن في الفن وشجعن الأدب من خلال عمق أفكارهن ورقي أذواقهن وكياستهن وحسن حديثهن في الصالونات التي جمعت الأدباء والمفكرين والفنانين بباريس؛ ولعل أشهرهن وأكثرهن تأثيرا في بلورة الفكر والرقي بالأدب:

- **مدام جوفران (Mme Geoffrin – نحو 1750):** التي اشتهرت بمعارفها الواسعة وشخصيتها القوية حتى وُصفت بمروضة السباع، وقد خصصت صالونها للمفكرين والفلاسفة يوم الأربعاء، ويوم الاثنين للفنانين، وكان مولد الإنسيكلوبيديا (Encyclopédie) بمبادرة من ديدرو في صالونها، وساهمت بنصف مليون جنيه في طبعتها الأولى التي تضمنت 35 مجلدا (1751 - 1780).

- **مدام هولباخ (Mme d'Holbach)** (ت. **1770**): التي وجد لديها كل من ديدرو، ومارمونتال (Marmontel) الرعاية.

- **مدام نيكر (Mme Necker)** (ت. بعد **1750**): اهتمت بالسياسة إلى جانب الأدب والفن.

- **كاترين دو فيفون (Catherine de Vivonne)**: التي كان يتردد على صالونها فونتونال.

- **الآنسة إيميلي (Émilie)**: أعجب بها فولتير لعمق ثقافتها، وكان من زوار صالونها في أثناء إقامته بباريس (1729 - 1734).

- **مدام دو لوكسمبورج (Mme de Luxembourg)**: تردد على صالونها تيرجو وكوندورسي.

- **المركيزة دو لامبير (La Marquise de Lambert)**: كان صالونها في الربع الأول من القرن الثامن عشر (1700 - 1733) من أهم الملتقيات الباريسية حتى اعتبرت السبيل الذي يوصل إلى الأكاديمية الفرنسية، وكانت تُقرأ فيه المؤلفات الجاهزة للطبع وتلقى المحاضرات.

- **مدام تانسان (Mme Tencin)** (نحو **1740**): اشتهر صالونها في النصف الأول من القرن الثامن عشر.

- **الآنسة ليسبيناز (Mlle Lespinase)** (ت. بعد **1764**): جمعت الجمال والرقة وعمق الثقافة وكانت على علاقة مع دالمبير وتيرجو وكوندورسي.

- **مدام فافار (Favard)**، ومدام دوجانتي (De Gentis)، ومدام دوباري (De Barry) محظية الملك لويس الرابع عشر.

- **مدام دوبومبادور (Marquise de Pompadour):** التي أصبحت لها حظوة لدى الملك لويس الخامس عشر منذ 1745، وجمعت في صالونها فلاسفة التنوير.

- **مدام دورامبويي (Mme de Rambouillet)**.

- **مدام دولافاييت (Mme de la Fayette)** (ت. **1694**).

- **مدام دو لاسابليار (Mme de la Sablière)**.

- **الآنسة سكوديري (Mlle Scudéry)** (ت. **1701**).

لكن الدور الأدبي والفكري للصالونات تراجع إبان الثورة الفرنسية وفي أثناء حكم نابليون، حيث غلب عليها التوجه السياسي وخضعت للمراقبة والتضييق، على الرغم من محاولة العديد من سيدات المجتمع الباريسي تشجيع الأدب ورعاية الفن والمساهمة في بلورة الرأي العام ؛ ومن صالونات تلك الفترة التي كان لها نشاط ملحوظ: صالون المركيزة دوجاليفير (Marquise de Galliffert)، وماري داجو (Marie d'Agout)، وجوليت آدم (Juliette Adam)، ومدام رولان (Mme Roland) التي انتهت إلى العمل في شؤون السياسة في أثناء الثورة الفرنسية، وأعدمت بالمقصلة في 8 نوفمبر 1793، ومدام جولييت ريكامييه (Juliette Récamier) التي تردد على صالونها الكاتب الرومانسي الشهير شاتوبريان (Châteaubriand)، والأميرة ماتيلد (Mathilde) ابنة الملك جيروم التي وجد عندها الإخوة جانكور (Goncourt) الرعاية والتشجيع، ومدام أرمون دوكايافيه المدعوة فيردوران (Mme Arman de Caillavet dite Ver-durin)، هذا من دون أن ننسى آن لويس جيرمان السويدية المعروفة باسم زوجها سفير السويد بفرنسا دوستايل (De Staël) التي تعلقت بباريس وأحبتها وفتحت صالونها بها (1792)، واتخذته منبرا للتعبير عن أفكارها التحررية وآرائها السياسية التي عَرَّضتها للإبعاد من باريس عدة مرات من قبل نابليون، وغادرت باريس (1810) بعد أن تركت بصماتها على الأدب الرومانسي الأوروبي، بما أبدته من رؤى وأحاسيس معتبرة[67].

وفي القرن التاسع عشر ازداد تراجع دور الصالونات بفعل التطورات التي عرفتها باريس لتترك مكانها للجمعيات العلمية والرابطات الفكرية والمقاهي الأدبية التي وجدت في قانون جيزو (Guizot) المنظم لها (1834) ما يرعى نشاطها ويوجه عملها لخدمة الأدب وحفظ

التراث، وهذا ما أعطى لها دورا مهما في الرقي بالإنتاج الأدبي والعطاء الفني وفي تطوير أساليب النقد، ومن هذه الجمعيات نذكر: جمعية تاريخ فرنسا، وجمعية تاريخ باريس، والجمعية الجغرافية، وجمعية المستشرقين، وجمعية تاريخ القانون، والجمعية الأدبية جونكور التي أنشأت جوائز أدبية منذ العام 1903.

وقد ساعد نشاط هذه الجمعيات العلمية والرابطات على تبلور الحركات الأدبية والفنية بباريس في شكل مدارس ذات توجهات أدبية وفنية تعكس واقع الحياة، من رومانسية (Romantisme) (1800 - 1850) معبرة عن العواطف والأحاسيس، بدءا بكتابات مدام دوستايل (ت. 1817)، وانتهاء بقصائد لامارتين (Lamartine) (ت. 1869)؛ والحركة الطبيعية (Naturalisme) ذات الطابع الواقعي والموقف الحيادي من قضايا الحياة (1850 - 1880)؛ والحركة الرمزية (Symbolisme) التي تتنكر للواقع وترفض الحياد (1880 - 1900)؛ والوجودية (Existentialisme)؛ والبنيوية (Structuralisme) بتوجهاتها المختلفة[68].

وقد وجدت الرابطات الفنية والأدبية في تطور الطباعة التي ظهرت بباريس سنة 1466، وفي تخصص الصحافة (1611)، خير وسيلة لأداء مهمتها وفرض وجودها. وساعدها على ذلك انفصال النشر عن الطباعة بباريس في القرن التاسع عشر، ما شجع على إنشاء كثير من الجرائد السياسية والمجلات المختصة، لعل أهمها: جريدة الإشهار المصور (1881) (L'Illustration)، ومجلة العالمين (Revue des Deux - Mondes) (1829)، وجريدة الحوار (Le Journal des Débats) (1830)، والكون (L'Univers) (1833)، والفيجارو (1840) (Le Figaro)، والمجلة الفرنسية الجديدة لجاستون جاليمار (1909) (La Nouvelle Revue Française)، والأخبار الأدبية (Les Nouvelles Littéraires) (1922)، وكانديد لفيار (Candide) (1924)، وحوليات الجغرافية (Annales de Géographie)، والمجلة التاريخية (Revue Historique)، ومجلة تاريخ الأدب بفرنسا (Revue d'Histoire Littéraire de France)، والمجلة الفلسفية (Revue Philosophique) (1876)، وغيرها[69].

خاتمة

من خلال معطيات الجغرافيا ومستجدات الظروف التاريخية، واعتمادا على نوعية تفاعل الإنسان الباريسي مع بيئته واستجابته لمتطلبات عصره، تقدم باريس إلى مستقرئ التاريخ ومحلل أحداثه والباحث عن علله، نموذجا متكاملا لعبقرية المكان، ومثالا حيا لقدرة المجتمعات الحية على صناعة حياتها وتطوير بيئتها والرقي بفضائها الحضاري؛ وهذا ما تؤكده المميزات والخصائص التي يمكن أن نستنتجها من القضايا والمسائل التي تناولها البحث، والتي نجملها في النقاط التالية:

1 - إذا كانت الجغرافيا قد أثرت في مقدرات سكان باريس، والتاريخ قد حدد توجهاتهم، فإن المناخ الاجتماعي الذي أفرزه سلوك الباريسيين عدَّل معطيات الجغرافيا ووجه أحداث التاريخ؛ فلقد كافح الباريسيون من أجل انتصار الحرية بثوراتهم المتكررة التي غيَّرت مجرى تاريخ أوروبا، وأحداث التاريخ التي عاشتها باريس على مدار تاريخها الطويل، شاهدة على مدى عمق إحساس الباريسيين بالحرية وتشبثهم بقيم التحرر، سواء في المواقف السياسية أو في الآراء الأدبية والتيارات الفكرية، وهذا ما جعل التجربة الباريسية في رفض الاستبداد والظلم إحدى المحطات الرئيسية في تطور المجتمعات الأوروبية وانتقالها من وضع الرعية الخاضعة إلى منزلة المواطنة المسؤولة، منذ تصدي القديسة سانت جونيفياف لجحافل الهون، وحتى انتظام المقاومة الشعبية ضد الاحتلال النازي. وثورة الطلبة (مايو 1968) ضد الجمود الاجتماعي وتحكم الجيل المحرر لفرنسا من النازية بزعامة دوجول، التي كان لها الأثر العميق في المجتمع الفرنسي وفتحت الباب واسعا أمام الجيل الجديد من الشباب[70]. ففي كل مرة كان الباريسيون ينزلون إلى الشوارع ويقيمون الحواجز من حجارة الأرصفة ليتحصنوا وراءها يدافعون عن أفكارهم ويفرضون رأيهم ويذودون عن حريتهم، وهذا ما جعل بعض الكُتَّاب يرون أن سكان باريس مجبولون على التمرد، مطبوعون على رفض الاستبداد، فالكاتب الإنساني رابليه (Rabelais) يذكر في كتابه جارجانتوا (Gargantua) (1534): «أن المدينة (باريس) بكاملها في حالة تمرد، فالباريسيون مستعدون لذلك... وإن المكان الذي يجتمع فيه الشعب الهائج والمتشنج جدا هو السوربون»[71]؛ وهذا ما عبر عنه أيضا الشاعر فيكتور هوجو (V. Hugo) بمقولته الساخرة «إذا كان الملك لويس الرابع عشر يعتبر أن حجة الملوك الأخيرة هي استعمال القنابل، فإن حجة الشعوب هي حجارة أرصفة الشوارع» (la dernière raison des peuples, le pavé)[72]؛ وهذا ما أكده كذلك المفكر آندري موروا (A. Maurois) حين قال: «إن باريس، وإن كانت عاصمة الذوق، هي عاصمة الحرية، فهي مدينة لها قلب كبير نابض بالحياة ومفعم بالثورة، فباريس وإن تعرضت للاحتلال فإنها لم تستسلم أبدا» (Paris ville occupée mais jamais conquise)[73].

2 - كُللت جهود الباريسيين من أجل إقامة مجتمع عادل بتحقيق مكتسبات اجتماعية وحريات فردية، كانت أساس تشكل المجتمع الديموقراطي الحديث بفرنسا القائم على حقوق غير منقوصة وملتزم بواجبات لا يمكن الإخلال بها لعل من أهمها تلك القوانين التي سنتها حكومات الجمهورية الثالثة، مثل : قانون المدرسة الابتدائية (1881)، وقانون اللائكية، وإجبارية التعليم إلى سن الثالثة عشرة (1882)، وقوانين حرية الصحافة والاجتماع (1881)، وحرية التجمعات المهنية والثقافية (1884)، وتنظيم عمل المرأة وحماية الأطفال (1892)، وحرية تكوين الجمعيات السياسية وغيرها (1901)، وفصل الدولة عن الكنيسة (1905).

وقد كانت تلك المكتسبات الاجتماعية والسياسية سدا منيعا ضد الميول اليمينية المتطرفة والنزعات العنصرية والأساليب الدكتاتورية، فألحقت الهزيمة بالحركة البولنجية (Boulangisme) (1886 - 1889) المعادية للحكم البرلماني التي تزعمها الضابط بولانجي، وحاصرت الأفكار المعادية للسامية التي وجدت في هيئة أركان الجيش حاميا لها في قضية الضابط اليهودي درايفوس (Affaire Dreyfus) المتهم بالتجسس لمصلحة الألمان (1894 - 1899)، فكانت رسالة الكاتب إيميل زولا (Émile Zola) في جريدة الفجر (L'Aurore) التي تحمل عنوان «إني أتهم» (J'accuse) بمنزلة مرافعة تعبر عن موقف الباريسيين المناصرين للحق والحرية وشهادة ميلاد المجتمع المدني بفرنسا[74].

3 - توافرت لباريس عوامل مؤثرة وفاعلة قلما اجتمعت في مدينة أخرى، كما عرفت ظروفا استثنائية صاحبت نمو دولة فرنسا وتطور الشعب الفرنسي، فغدت منذ القرن الثامن عاصمة العالم الثقافية، ففيها فقط يمكن للكاتب والفنان والمفكر أن يحقق إبداعه، فهي تجمع بين الشعب والوطن، وتقوم بدور يتعذر على مدينة أخرى الاضطلاع به[75]. وهذا ما جعلها قلب فرنسا النابض ومركز أوروبا الحي وعاصمة الدولة المركزية في عهدها الملكي ومرحلتها الثورية وفترتها الإمبراطورية وعصرها الجمهوري، استقطبت قدرات الأمة الفرنسية وتحكمت في مصائر ومقدرات الشعوب الأوروبية بسياسة حكامها ومواقف شعبها، فكانت في كل مرة على موعد مع التاريخ، خصوصا مع الثورة الفرنسية (1789)، وثورة (يوليو 1830) ضد استبداد شارل العاشر، وثورة المبادئ الجمهورية ضد الملك لويس فيليب (1848)، وثورة كمونة باريس أول تحد ميداني للأفكار الشيوعية (1870).

لقد اختصرت باريس الحياة القومية الفرنسية، وكانت محرك المجتمع الفرنسي في نشاطاته السياسية والاجتماعية والاقتصادية والثقافية. فباريس مع خصوصيتها تمثل كل فرنسا، ولعل هذا ما جعل الفرنسيين يقولون: «إن فرنسا وباريس شيئان مختلفان، ولكن فرنسا من دون باريس شيء لا يمكن تصوره» (La France et Paris sont choses différentes, mais la France sans Paris et inimaginable)[76]؛ ومن قوة حضور باريس في المجال الفرنسي، استمد الجغرافيون مقولتهم: «إن هناك باريس والصحراء الفرنسية» (Paris et le désert français)[77]، كناية عن تركز مختلف النشاطات والخدمات بباريس وضواحيها.

4 - تقدم باريس مثالا حيا ونموذجا متكاملا لمكانة ودور العاصمة في صياغة إقليمها والتأثير في ظهيرها، والقدرة على صهر القادمين إليها في بوتقتها وترسيخ قيمها وسلوكاتها وأفكارها في سكانها؛ لتشكل منهم مجتمعا مدنيا متفاعلا ومنسجما، ليس بالقوانين القسرية أو التعليمات الإدارية أو الإجراءات الطارئة، بل بسياسة هادفة وذكية وبطريقة سلسة وأسلوب هادئ ؛ فباريس تعتبر كل من عاش فيها وتأثر بها وتفاعل بوسطها أحد مواطنيها، لأن الانتماء

إليها لا يحدده المولد والنشأة بل يفرضه النشاط والمزاج والسلوك؛ فالباريسي من حيث تصرفه ونظرته إلى الحياة هو فرد حيوي فخور بنفسه يتميز بنفس سمحة ومزاج منشرح وذوق لا يخطئ، وإن كان سطحي المظهر حاد اللسان، وهذا ما عبر عنه المثل الإيطالي: «ما من حاد لسان حذق الكلام إلا من باريس» (Il n'est bon bec que de Paris)[78].

لقد عرف الباريسيون كيف يصوغون طريقة حياتهم، وكيف يرتقون بأسلوب عيشهم، مستفيدين في ذلك من الشروط الطبيعية لموقع مدينتهم، ومن الظروف التاريخية التي جعلت منها قطب النشاط ومركز السلطة بفرنسا، فجمعوا بين مظاهر الحياة البسيطة والتعامل مع متطلبات الحضارة المعقدة؛ وهذا ما جعل باريس نتاج جهد سكانها وعطائهم، فقد برهنوا على أنه في استطاعة المجتمعات المتحضرة أن تصيغ الحياة التي تريدها وأن تصل إلى الغاية التي تنشدها، ولعل هذا هو سر المكانة المتميزة لباريس ومكمن تأثيرها وإشعاعها الحضاري.

5 - عبرت باريس عن عبقرية الروح الفرنسية في اعتزازها بتراثها القديم، وفي تعاملها مع واقعها المفعم بذكريات التاريخ الحافل والمشحون بآمال المستقبل، وهذا ما جعل باريس تختزن ذكريات التاريخ وتضم القديم إلى الحديث، فهي تشكل وحدها حياة متكاملة ومكتملة من جميع الوجوه، وتمزج بين المواقف والألوان والأذواق والأفكار في حرية وانسجام وفي تفاعل وحيوية، فكل شارع بباريس وفق تعبير الكاتب بالزاك (Balzac) عالم قائم بنفسه[79]، وكل منحنى لجادة من جاداتها، وفق قول المفكر الألماني جوته (Goethe) عرض لصفحة من التاريخ (À chaque tournant s'est déroulée une page d'histoire)[80].

فهذا التراث الفكري وتلك الحيوية الاجتماعية أكسبا باريس جاذبية خاصة وإشعاعا فكريا مؤثرا، جعلاها تؤثر في توجهات واقتناعات وأذواق النخب الأوروبية، منذ أن توطنت حضارة عصر النهضة بباريس في القرن السادس عشر على يد فرانسوا الأول، وفي أثناء هيمنة لويس الرابع عشر (الملك الشمس) على مسرح أحداث أوروبا في القرن السابع عشر، وانتقال حركة التنوير منها إلى المراكز الأوروبية وعند حدوث زلزال الثورة الفرنسية وسيطرة نابليون على مقدرات القارة الأوروبية؛ ما دفع كثيرين إلى التساؤل: «هل العالم ممكن من دون باريس، مادامت من خلال تأثير حكامها وفنها وذوقها هي المولد والمدخر والخازن والموزع للأفكار في أوروبا والعالم؟» (Le monde est - il possible sans ce générateur, accumulateur et prodigieux diffuseur d'idées?)[81].

6 - فرضت باريس حضورها الثقافي وإشعاعها الفكري وحيويتها الاجتماعية وعمق إحساسها الفني على من عاش فيها وتعرف عليها من الكتاب والشعراء والمفكرين والفنانين، فتعاملوا معها كواقع اجتماعي وفضاء معرفي، يحقق طموحهم في حياة يسودها السلام والعدل والإخاء، وتتوافر فيها الحرية والإبداع، وهذا ماجعلها لدى كثير منهم جزءا من كيانهم

وحيزا من إحساسهم، فهذا آراجون (Aragon) يعبر عن مدى ارتباطه بباريس في شعره بقوله: «إذا نزعتم القلب مني فستـرون باريس... إني من باريس هذه استلهمت أشعاري، فكلماتي صنعت من لون سطوح منازلها الغريب. لقد كتبت عنك يا باريس أكثر مما كتبت عن نفسي، وإن فراقك يعذب نفسي أكثر من شيخوختها»[82].

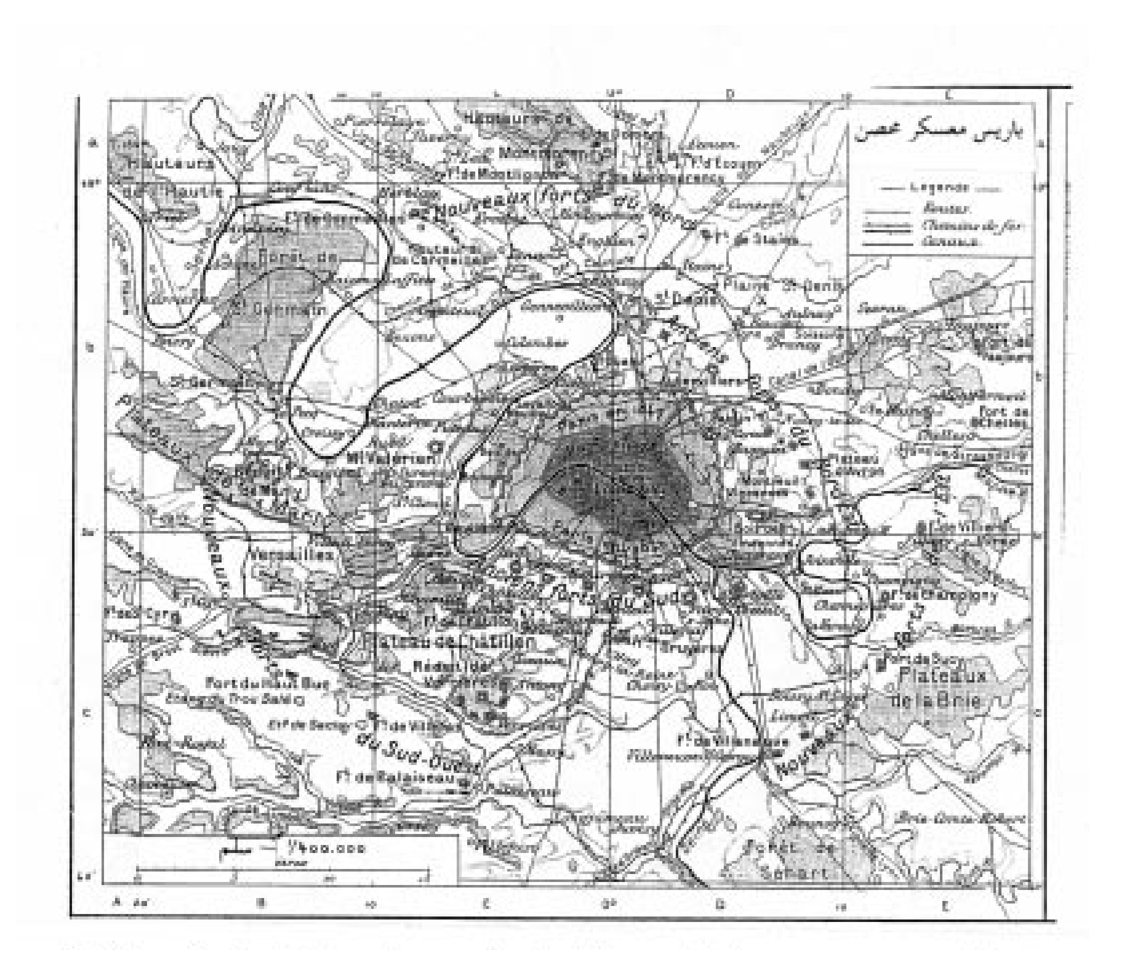
وتلك الشاعرة الروسية الكبيرة مارينا تسيفتايفا (Marina Tsvetaïeva) تعبر عن ذلك سنة 1927 بقولها: «في باريس يجب أن يعيش المرء لباريس، لأن وجودك لنفسك وتعلقك بباريس شيء واحد له نفس المعنى والدلالة»[83].

وهي عند الكاتب التشيكي ياروسلاف سايفرت (Jaroslav Seifert) 1927 «مرآة أوروبا التي أرى فيها ابتسامتك فأصعد أصعد على هذا السلم حتى النجوم، وفي الأغصان الجديدة تعزف راقصة وردية على الغيثارة ويحط الفراش المتعب على الورود التي تزين شعرها... باريس ! إن اليوم كله ينقضي وأظل عاجزا عن احتضانك...»[84].

بل هي عند الكاتب النمساوي الشهير ألفرد ريلكه (Rilke) لا تختلف عن المرأة التي يحبها والتي لا تبالي بغرامه بها، فهو يصورها في رسالة بتاريخ 17يناير 1902 بهذه العبارات: «أوتدري أن باريس غريبة عني معادية لنفسي إلى غير نهاية... عابثة مزينة بالمرايا راضية عن نفسها إلى غير نهاية، سعيدة بألوان عظمتها وحقارتها حتى لا تستطيع أن تميز بين كليهما؟ نعم كل شيء هنا ينعكس في ألوان أخرى من اللعب»[85].



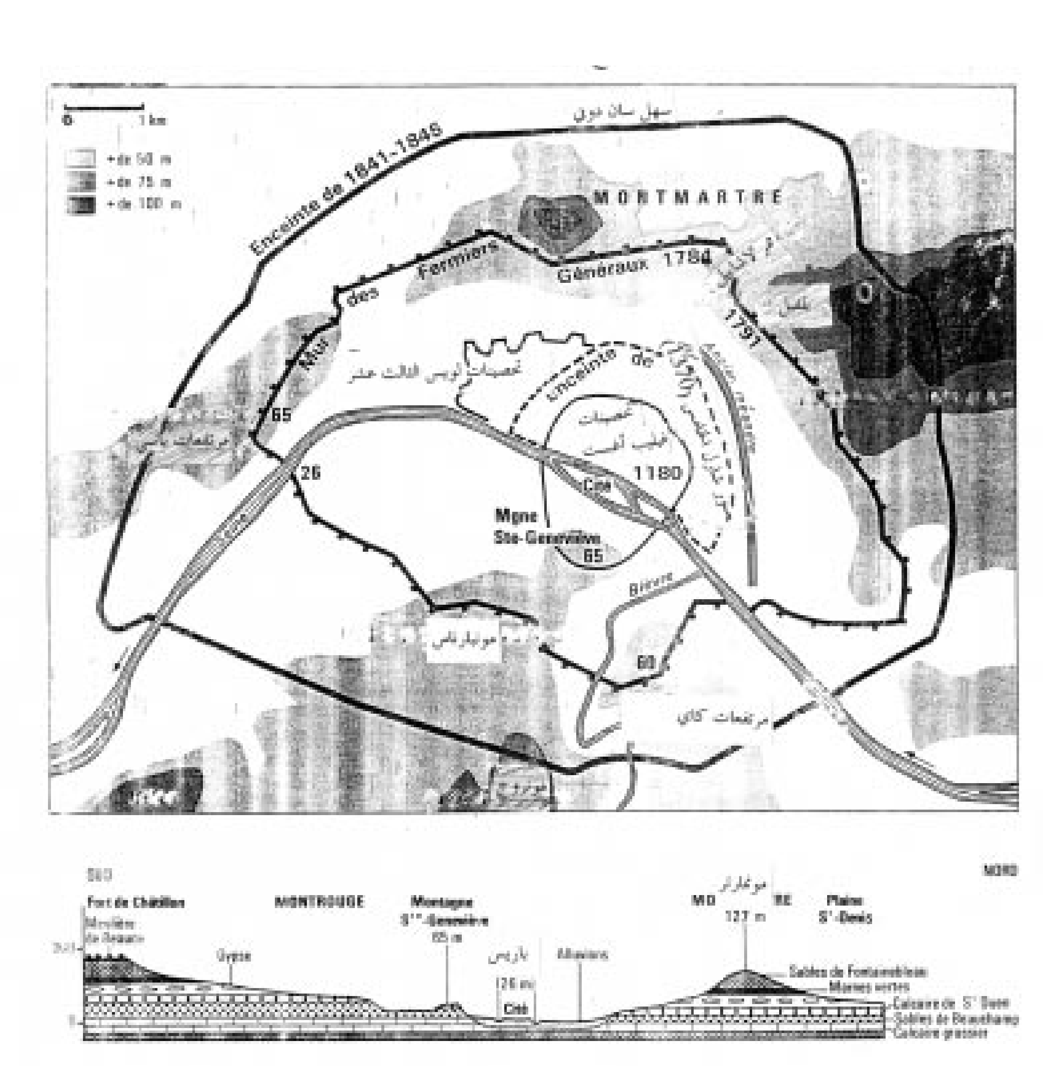
كل تلك المعطيات جعلت من باريس ظاهرة حضارية أفرزها تفاعل عوامل عدة بدءا بالموقع والبيئة وانتهاء بالنشاط البشري وخصوصية الإسهام الفكري، وهي من خلال تاريخها في الماضي وواقعها اليوم مدينة الأمل والحلم والتخيل، وهذا ما حولها إلى حاضنة لعوامل المدنية الحديثة، تختزن تراث الماضي وتحافظ على ذاكرة التاريخ، وتعبر عن رقة الذوق وعمق الثقافة، وترسم آفاق حياة متجددة ومبدعة وواعدة، يجد فيها الفنان والشاعر والأديب، وحتى الباحث والمفكر، الجو الثقافي المشجع للمواهب والمقدر للكفاءات، والوسط الاجتماعي المتذوق للفن والمولع بالجديد والرأي العام المتفاعل مع الأحداث والمؤثر فيها... ففيها تتشكل الرؤى في الأدب والفن، ويتبلور الجديد في العلم والاختراع؛ فإذا كانت أوضاع العالم اليوم تطرح إشكالية عولمة الثقافة وشمولية الحضارة وتكوين أسس لولادة مدنية جديدة[86]، فإن باريس بفعل معطيات المكان والجغرافية وحصيلة أحداث التاريخ وواقع التفاعل الثقافي تمثل المكان الأمثل لولادة هذه المدنية الجديدة، مادامت عوامل وحوافز التجديد الحضاري، وهي عبقرية المكان وإبداع الإنسان، جعلت من باريس القلب النابض بالحياة، والعقل المولد للفكر، والمجال الخصب للإبداع.



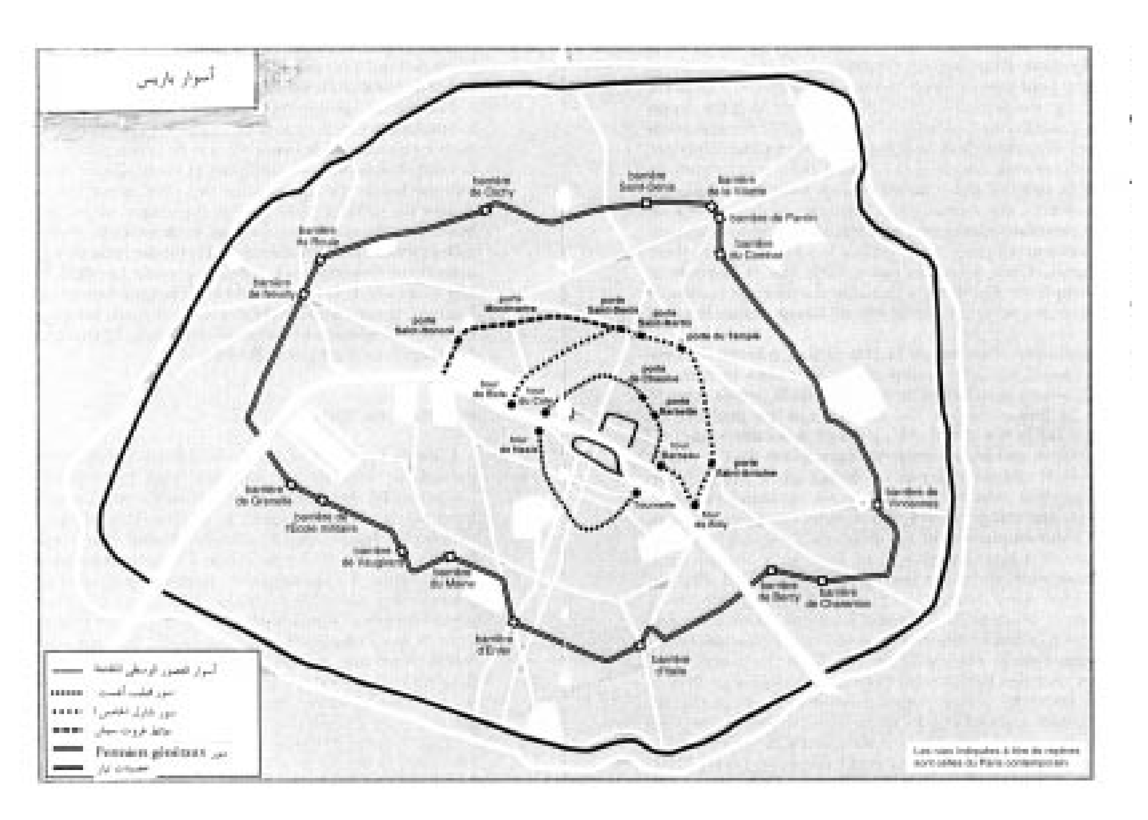
خريطة (1): نمو باريس وسط إقليم جزيرة فرنسا، تظهر تعرجات وانثناءات نهر السين والتقاء طرق المواصلات عند المدينة.

المصدر:

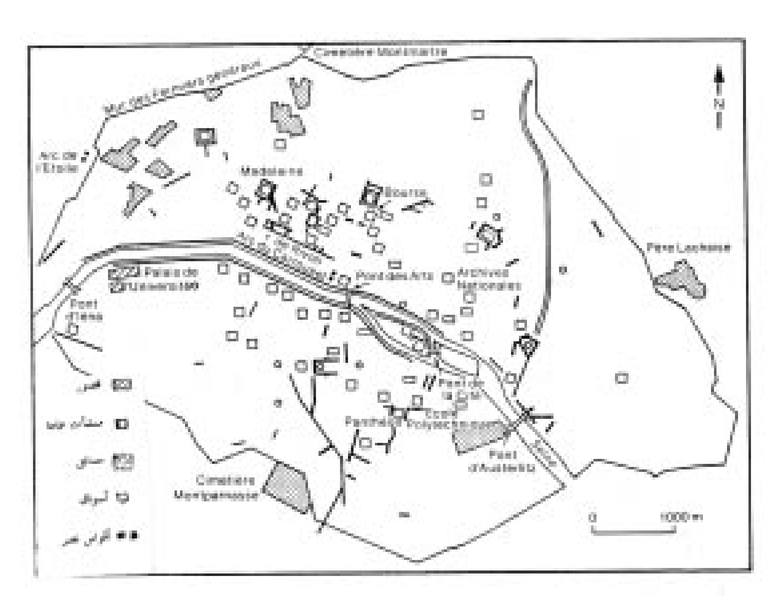
Atlas Vidal-Lablache, Histoire de Paris, A. Colin, p46.



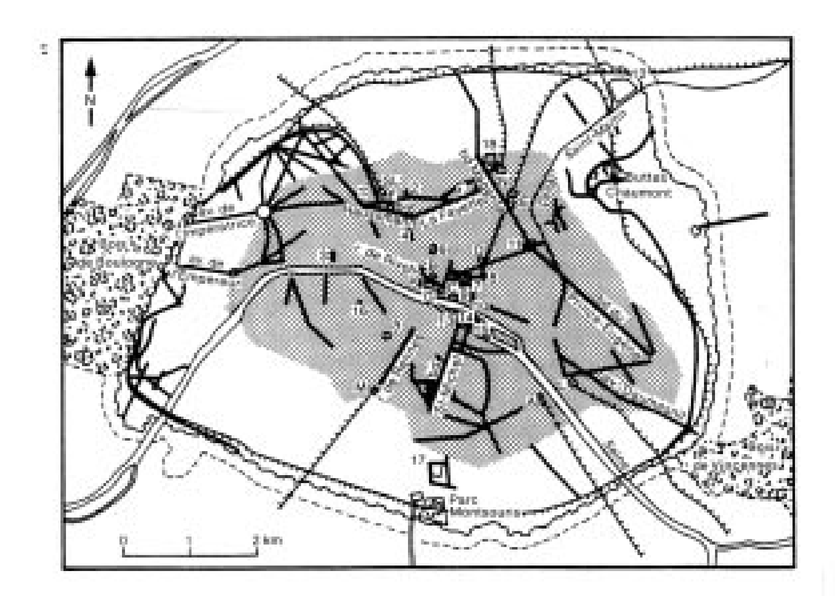
خريطة (2): تطور باريس من القرن الثاني عشر حتى القرن التاسع عشر، مع مقطع لتضاريسها يظهر مجرى نهر السين مع المرتفعات المحيطة به.



خريطة (3): توضيح أسوار باريس.

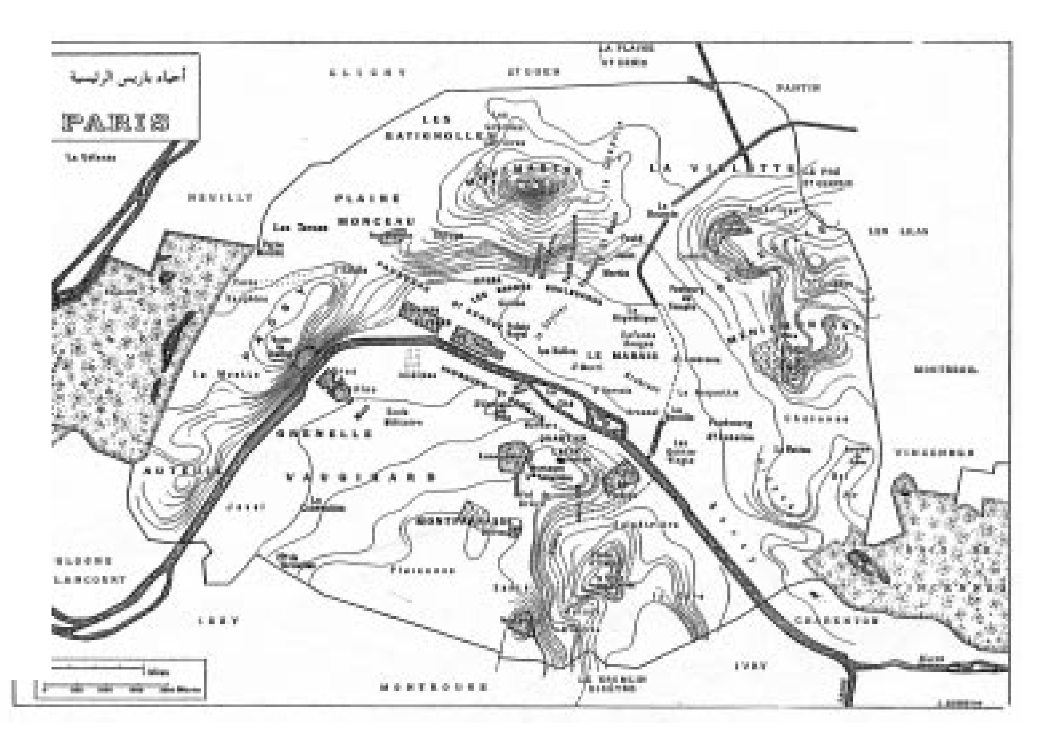


خريطة (4) باريس أثناء الثورة الفرنسية (1790 - 1795)

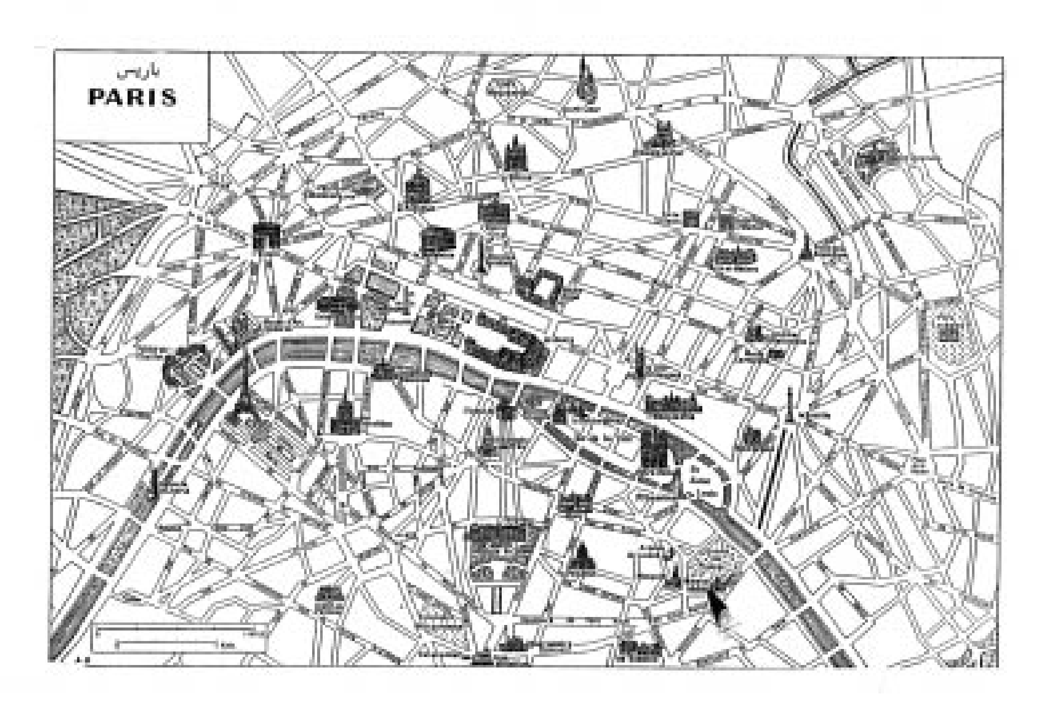


خريطة (5): خريطة توضح التطور العمراني لباريس أثناء الإمبراطورية الثانية (1851 - 1870) (مخطط هوسمان).

المصدر: J. R. Pitte, Histoire des Paysages Francais. p47.



خريطة (6): أهم أحياء باريس مع تضاريسها ومعالمها التاريخية.



خريطة (7): أهم معالم باريس التاريخية من ساحة الباستيل إلى قوس النصر، ومن القلب المقدس إلى البانثيون.

الهوامش

1 جمال حمدان، جغرافية المدن، ط. 2، عالم الكتب، القاهرة، 1972، ص 14 و15.

2 جورن إيست، الجغرافيا توجد التاريخ، ترجمة جمال الدين الأناصوري، دار الحداثة، بيروت، 1982، ص 13.

3 جيمس فير جريف، الجغرافيا والسيادة العالمية، ترجمة علي رفاعة الأنصاري، سلسلة ألف كتاب، مكتبة نهضة مصر، القاهرة، 1956، ص 140.

4 ج. هـ. ويلز، ج. ت. كوستبيد، ر. ش. توسان، جغرافية العالم الإقليمية، ترجمة محمد حامد الطائي وآخرين، منشورات الحياة، بيروت، 1964، ص 137.
- جيمس فير جريف، المرجع نفسه، ص 139 و140.

5 V. Prévot, W. Diville, Géographie de France, Belin, Paris, 1968, p. 44.

6 ج. هـ. ويلز...، المرجع نفسه، ص 137.

7 V. Prévotì, op. cit., p. 43.

8 Vidal de la Blache, Introduction à la géographie humaine, Paris, 1926.
انظر كذلك: عن جورن إيست، المرجع نفسه، ص 40 - 55.

9 Le Guide Illustré, Paris, 1992, p. 88.

10 Armand Frémont, France, géographie d'une société, Flammarion, Paris, 1988, p. 206.

11 Jean Favier, Paris, Deux mille ans d'histoire, Fayard, Paris, 1997, pp. 21 - 22.
- André Georges, Paris, Arthaud, Paris, 1955, p. 9.

12 Jean Favier,Paris, op. cit., pp. 21, 30.

13 Jean Favier, Philippe Le Bel, Fayard, Paris, 1978, pp. 62 - 63.
- Claude Wenzler, The Kings of France, Ed.Ouest - France, Paris,1995,p3.

14 Jean Favier, Philippe Le Bel, op. cit., p. 104.

15 Idem.

16 Georges et Régine Pernoud, Le tour de France médiévale, l'histoire buissonnière, Ed. Stock,Paris, 1982, p. 73.

17 Idem.
- Pays et Gens d'Île - de - France, Collection Pays et Gens de France, Paris, Lib. Larousse, Sélection du Reader's Disgest, 1984 (Rédaction des légendes: O. Dot; Documentation: N. Orlando) , pp. 5 - 6.

18 G. Duby, R. Mandrou, Histoire de la civilisation française, Armand Collin, Paris, 1968, T. 1, pp. 308 et 322.

19 Jean Favier, Parisì, op. cit., p. 499.
- Serge Berstein, Pierre Milza, États et identité européenne (XIVè siècle - 1815) , Hatier, Paris, 1994, p. 161.

20 Pierre Verlet, Versailles, Fayard, Paris, 1961.

21 Christian Norberg - Schultz, La signification dans l'architecture occidentale, trad. française, 4ème édition, Bruxelles, Pierre Mardaga éditeur, 1977, p. 295.

22 ليليان ج. براجدون، فرنسا، شعبها وأرضها، ترجمة أحمد المجيد، سلسلة حول العالم، مكتبة نهضة مصر، القاهرة، ص 82 - 83.

23 ألبير سوبول، تاريخ الثورة الفرنسية، ترجمة جورج كوسي، ط. 4، منشورات بيروت، 1989، ص 124 - 123، 139، 141.

- رينيه ريمون، النظام القديم والثورة (1750 - 1815)، ترجمة علي مقاد، المنشورات العربية، بيروت، 1984، ص 177 و178.

- Daniel Guérin, La lutte des classes sous la Première République (1793 - 1797) , Gallimard, Paris, 1968, pp. 197 - 209.

24 Denis Huisman, Histoire de la philosophie française,Perrin, Paris, p. 348.

25 ألبير سوبول، المرجع نفسه، ص 353.

26 توماس كارديل، تاريخ الثورة الفرنسية، ترجمة أمين الريحاني، دار الجيل، بيروت، 1991، ص 117.

27 André Georges, op. cit., p. 44.

28 ليليان ج. براجدون، المرجع نفسه، ص 82 - 89.

29 Jean - Robert Pitte, Histoire du paysage français, Le profane du 16ème siècle à nos jours, 3ème éd., Tallandier, Paris, 1989, pp. 46 - 47.

30 B. Granier de Cassagnac, Souvenirs du Second Empire, 1879.

- Jean - Robert Pitte, op. cit., 46.

31 Dossier Haussmann et la première modernisation de Paris, in Document pour la classe (Centre pédagogique, Paris) , n? 861 du 17 février 1966, p. 34.

32 Leonardo Benevolo, Histoire de l'architecture moderne, T. 1 (La Révolution industrielle) , Trad. de l'italien par Vera et Jacques Vicari, Paris, Dunod - Bordas (Collection Espace et Architecture) , 1978, pp. 84 et 89.

33 للتعريف بعملية تحديث باريس على يد هوسمان، انظر:

- G. Lameyre, Haussmann préfet de Paris, Flammarion, Paris, 1958.
- Dossier Haussmann et la première modernisation de Paris, op.cit., pp. 3 - 34.
-Jean - Robert Pitte , op. cit., pp93 - 98.
- G. Duby, op. cit., T. 2, p. 86.
- Leonardo Benevolo, op. cit., pp. 79 - 99.
- Victor Fournel, Paris nouveau et Paris futur, Paris, J. Lecoffre, 1865.
- Jean Favier, Parisì, op. cit., pp. 36 - 41.

34 Karl Marx, La guerre civile en France, 1ère éd., Londres, 1871.

35 Benjamin Stora, Les Algériens dans le Paris de l'entre - deux - guerres, in Le Paris des étrangers, sous la direction de A. Kaspi et A. Marès, Imprimerie Nation-

ale, Paris,1989, pp. 150 - 151.

36 Jean Favier, Parisì, op. cit., p. 40.

37 H. Voisine - Jechova, Les Tchèques et les Polonais devant Paris, in Le Paris des étrangers, op. cit., p. 347.

38 André Maurois, Paris,p. 34.

39 Jean Favier, Parisì, op. cit., p 41.

40 Le Guide Illustré, op. cit., p. 88.
- Jean Favier, Parisì, op. cit., p. 41.

41 يوسف كرم، تاريخ الفلسفة الأوروبية في العصور الوسطى، دار القلم، بيروت، 1990، ص 120 و229.
- جوزيف نعيم، تاريخ العصور الوسطى الأوروبية وحضارتها، دار النهضة العربية، بيروت، 1984، ص 318 و321.
- نعيم فرح، الحضارة الأوروبية في العصور الوسطى، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1995، ص 330.
- Georges et Régine Pernoud, op. cit., pp. 80 - 81.
- G. Duby, op. cit., T. 1, p. 162.

42 جوزيف نعيم، المرجع نفسه، ص 322.
- يوسف كرم، المرجع نفسه، ص 119.
- نعيم فرح، المرجع نفسه، ص 330.

43 يوسف كرم، المرجع نفسه، ص 124.
- André Georges, op. cit., p. 55.
- Georges Duby, Le temps des Cathédrales, L'art et la société (980 - 1420) , Gallimard, Paris, 1976, p. 139.

44 يوسف كرم، المرجع نفسه، ص 229.
- جوزيف نعيم، المرجع نفسه، ص 322.

45 فرانسوا رابليه، بانتاغروئيل، ترجمة أنطون حمصي، منشورات وزارة الثقافة السورية، دمشق، 2006، ص 96 - 97.

46 G. Duby, op. cit., T. 2, p. 229.

47 Jean de Viguerie, Quelques remarques sur les universités françaises, p. 48.

48 André Georges, op. cit., p. 45.
- G. Duby, op. cit., T. 2, pp. 180 et 227 - 228.

49 جوستاف لانسون، تاريخ الأدب الفرنسي، ترجمة محمود قاسم، المؤسسة العربية الحديثة، القاهرة، ج. 1، ص 121 و122.
- André Georges, op. cit., pp. 52 et 54.

50 إريك هوبسباوم، عصر الثورة (أوروبا: 1848 - 1789)، ترجمة فايز الصباغ، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، 2007، ص 512.
- Jean Favier, Parisì, op. cit., p. 467.
- G. Duby, op. cit., T. 2, p. 180.

51 إريك هوبسباوم، المرجع نفسه، ص 532-534.

- Paris, Flammarion, op. cit., s. p.
- Jean Favier, Parisì, op. cit., pp. 465 - 467 - 469.
- G. Duby, op. cit., T. 2, p. 229.
- André Georges, op. cit., p. 155.

52 ليليان ج. براجدون، المرجع نفسه، ص 19.

53 Paris, Flammarion, op. cit., s. p.

54 فرنسا، منشورات وزارة الخارجية الفرنسية، سفارة فرنسا، القاهرة، 2000، ص 239.

55 Jean Favier, Parisì, op. cit., pp.475 - 476.

56 Jean Mongrédien, La musique en France, Des Lumières au Romantisme (1789 - 1830) , Harmoniques - Flammarion, Paris, 1986, pp. 106 - 107.

57 Jean Favier, Parisì, op. cit., pp. 475 - 477.
- Jean Mongrédien, op. cit., pp. 199, 253, 307 - 318.

58 René Huyghe,Sens et Destin de l'Art,t.2 De l'Art gothique au xxe Siecle,flammarion , Paris ,1967,pp.237 - 274.
- Josephe Emile Muller, L'Art au xxe Siécle , in.Encyclopedie Larousse de Poche , Paris ,1967, pp.12 - 53 ,74 - 81,370.
- Elie Faure , Histoire de l'Art Renaissant, coll.Livre de Poche ,Paris ,1965, pp.21 - 47.

59 L. Rosenthal, Du Romantisme au Réalisme,in Peinture en France de 1830 à 1848, Ed. Mucula, Paris, 1987, pp. 114 - 167.
- Elie Faure, op. cit.,pp.21 - 47.
- Rene Huyghe, op. cit...,pp.172 - 229

60 Allan Temko,Notre - Dame de Paris ,clé du monde gothique , Paris.Laffont ,Paris,1957.
- Jean Favier, Parisì, op. cit., pp. 486 - 487.
- كرامب وجاكوب، تراث العصور الوسطى، ترجمة محمد بدران ومحمد مصطفى زيادة، مؤسسة سجل العرب، 1965، ص 161 - 167.

61 René Huygheì,op.cit,T2,pp.160 - 169.
- كرين برينتون، تشكيل العقل الحديث، ترجمة شوقي جلال، عالم المعرفة، الكويت، 1984، ص 40 - 41.

62 Christian Norberg - Schultz, op. cit.,pp. 287 - 289.

63 ليون شانصوريل، تاريخ المسرح، ترجمة خليل شرف الدين ونعمان أباضة، منشورات عويدات، بيروت، 1960، ص 75 و76.

64 المرجع السابق، ص 80 و87

65 J.Van Den Heuvel,Les Sciences Les Lettres et Les Artes in .

Histoire 1848 - 1914 ,Coll.d'Histoire Bordas,Paris ,1960,pp.284 - 286.

66 جوستاف لانسون، المرجع نفسه، ج2، ص 147 و148، 193، 197 و198.

- بيار - إيف بورو بيير، أوروبا التنوير، ترجمة محمد علي مقلد، سلسلة نصوص التاريخ الحديث، بيروت، 2008، ص 40 و41، 43 و44.

- ول وايريل ديورانت، قصة الحضارة، عصر فولتير، ترجمة محمد علي أبو در، دار الجيل، بيروت، 1998، الجزء 36، ص 52 - 61 و81 - 88 و120 - 184.

- عبدالرحمن بدوي، الحوار والثورة، وكالة المطبوعات، الكويت، دار القلم، بيروت، 1979، ص 112.

- G. Duby, op. cit., T. 2, p. 119.

- Jean Favier, Parisì, op. cit., pp. 472 - 473.

- Guillaume Jannéau, L'époque Louis XV, P.U.F., Paris,1967, pp 5 - 6 et 9.

- R. Picard, Les salons littéraires et la société française de 1610 à 1789.

- H. Voisine - Jechova, Les Tchèques et les Polonais devant Paris, in Le Paris des étrangers, op. cit., p. 335.

67 جوستاف لانسون، المرجع نفسه، ج 2، ص 197 - 207.

- محمد غنيمي هلال، الأدب المقارن، دار نهضة مصر، القاهرة، 1973، ص 41 - 44.

68 جوستاف لانسون، المرجع نفسه، ج 2، ص 192 - 196.

69 Jean Favier, Parisì, op. cit., pp. 450 - 452.

70 François Flohic, Souvenirs de l'Outre - Gaulle, Plon, Paris, 1979, pp. 172 - 185.

- Joseph Emile Muller,op.citì,pp.12 - 20.

- G. Duby, op. cit., T. 2, p. 371.

71 فرانسوا رابليه، جارجانتوا، ترجمة أنطون حمصي، منشورات وزارة الثقافة السورية، دمشق، 2006، ص 108 و109.

72 François Meaux Saint - Marc, La Seine, in Collection Pays et Gens de l'Île - de - France, Lib. Larousse,Paris, 1984, p.41.

73 ANDRE MAUROIS , PARIS ,FERNAND NATHAN ,PARIS, 1960,P.156.

74 J. Guigue ,Histoire et Géographie,Initiation économqiue,Bodas 1988, P.155.

75 Leon Abensour,Nouvel Atlas, Larousse ,Paris,1924,p.63.

- François Meaux Saint - Marc,op.cit. p. 38.

- Jean Favier, Parisì, op. cit., 71.

- G. Duby, op. cit., T. 2, pp.366 - 367,371.

76 Hans - Gunther Kaufmann, Allemagne, un regard amical sur la France, I.D.E.A., V.G.H., Munich, 1980, p. 20 .

77 André Georges, op. cit., pp. 143,204.

78 Jean Favier, Parisì, op. cit., p. 33.

- François Meaux Saint - Marc, op. cit., p.38.

79 André Georges, op. cit., p. 131.

80 Idem.

81 Idem., p 143.

82 Paris, Collection Flammarion, op. cit., p. 46.

83 H. Voisine - Jechova, Les Tchèques et les Polonais devant Paris, in Le Paris des étrangers, op. cit., p. 360.

84 Idem.

85 عبدالرحمن بدوي، المرجع نفسه، ص 112.

86 G. Duby, op. cit., T. 2, p371.


العدد 3 المجلد 38 يناير-مارس 2010

باريس عاصمة التنوير والثورة [1]
بحث في المعالم الفلسفية والسياسية

د. الزواوي بغورة (*)

ليس هذا بحثا في عبقرية المكان، على الرغم من جدارة هذه الأطروحة الجغرافية، بل هو بحث في التاريخ الفكري والسياسي للعاصمة الفرنسية باريس في القرن الثامن عشر، حيث بلغت درجة من التقدم (بحيث أخذ مثقفو ذاك العصر يتكلمون عن «أوروبا الفرنسية»)[2].

ولا شك في أن هذه الريادة تعود إلى عوامل وأسباب كثيرة تضافرت جميعها لتعطي مكانة ودورا مميزا لهذه العاصمة[3]. ويظهر هذا الدور أكثر ما يظهر في القرن الثامن عشر، بخاصة في النصف الثاني منه، حيث كانت بحق عاصمة التنوير والثورة[4]. غير أن النظر العلمي يفرض علينا ألا نفصل باريس عن فرنسا، مثلما يجب ألا نفصل حركة التنوير الفرنسية أو الباريسية - إنْ صحت العبارة - عن محيطها الأوروبي وبخاصة الإنجليزي، برغم ريادتها التي لا شك فيها[5]. ولمعرفة هذا الدور الذي قامت به هذه العاصمة التي وصفها ذات مرة عميد الأدب العربي طه حسين بأنها «عاصمة الجن والملائكة»، فإننا سنحاول دراسة بعض المعالم التي تبين هذين الجانبين، وذلك وفقا لثلاثة عناصر: نحلل في الأول بعض معالم التنوير، وفي الثاني مسيرة الثورة، وفي العنصر الثالث نناقش من جهة الصلة بين التنوير والثورة. ومن جهة ثانية نتوقف عند التحولات التي أصابت هذين الحدثين اللذين أرسيا بلا شك مشروع الحضارة الغربية:

(*) قسم الفلسفة، كلية الآداب، جامعة الكويت.

أولا : في التنوير

يرى كثير من المؤرخين والدارسين أنه في النصف الثاني من القرن الثامن عشر أصبح متداولا ومقبولا القول «أننا نعيش ونحيا في عصر التنوير»[6]. ومع أن التنوير يشير إجمالا إلى القرن الثامن عشر، غير أن المؤرخين والدارسين يختلفون في تحديد هذه الفترة، فهنالك من يرى أن هذا العصر يبدأ مع كتاب جون لوك Locke (1632 - 1704) «محاولة في الفهم الإنساني» (1690)، وينتهي بكتاب كانط Kant (1724 - 1804) «نقد العقل النظري» (1781 - 1787)، وهنالك من يرى أن عصر التنوير يبدأ بكتاب بيار بايل Bayle (1647 - 1706) «القاموس التاريخي والنقدي» (1697)، وينتهي بكتاب شتوبريان Chateaubriand (1768 - 1848) «عبقرية المسيحية (1802)[7] ولكن الأمر الذي لا خلاف حوله هو أن النصف الثاني من القرن الثامن عشر يمثل القمة الفكرية والحضارية.

وإذا كان قد اصطلح على هذا القرن بقرن التنوير، فإن مسألة ربط المعرفة بالنور مسألة قديمة قدم المعرفة الإنسانية، غير أن الذي ميز هذا القرن عن غيره هو إيمانه بالمعرفة العلمية والعقلية، وبقدرة الإنسان على المعرفة والرقي والتقدم[8]. ولا شك في أنه من العسير تقديم تعريف جامع لحركة التنوير التي وصفها بعض المؤرخين بأنها تشكل «نوعا من الثورة الثقافية»[9]، وهو وصف يطرح مشكلات جمة حول مفهوم الثورة الثقافية وعلاقتها بالثورة الفرنسية، لذا نرى من الأنسب النظر إلى أن التنوير بوصفه حركة فكرية وثقافية قائمة على العقل والعلم والحرية والتقدم، وشكلت مقدمة فكرية وثقافية للثورة الفرنسية التي أعلنت حقوق الإنسان والمواطن[10]. وإذا كان من غير الممكن، تاريخيا ومعرفيا، اختزال هذا القرن الغني والثري والمتنوع، فإن الضرورة المنهجية تحتم علينا النظر في بعض معالمه الأساسية، ومنها:

أ - في العلم

إن الأساس الذي قام عليه عصر التنوير، وميزه عن بقية العصور هو بلا شك العلم، وبخاصة العلم الطبيعي، أو بتعبير مؤرخي العلم، اعتماده على نموذج علمي متمثل في العلم الطبيعي بعناصره الثلاثة، وهي: آلية ديكارت Descartes (1596 - 1650)، وفيزياء نيوتن Newton (1642 - 1727)، ونظرية الكائنات الطبيعية عند بيفون Buffon (1707 - 1788).

1 - في النموذج العلمي:

يتمتع نيوتن في هذا النموذج بمكانة متميزة، وبحضور قوي في فكر فلاسفة التنوير في فرنسا، وذلك لأسباب عديدة منها ما يعود إلى اكتشافاته الفيزيائية التي كان لها الأثر المباشر في عصره، وبخاصة ما تعلق بعلم البصريات، وبمفهومه للضوء والقانون العام للميكانيكا الذي جمع فيه نتائج كبلر Kepler (1571 - 1630) وجاليلي Galilée (1564 - 1642) وقانون

الجاذبية الذي صاغه في كتابه الأساسي «المبادئ الرياضية للفلسفة الطبيعية» (1687) الذي طور فيه نظرة فيزيائية وميكانيكية معارضة لنظرة ديكارت التي قال بها في كتابه «مبادئ الفلسفة» (1644)[11]. ومنها ما يعود إلى منهجه المتمثل في ملاحظة حركات الطبيعة كافة، مع ضرورة استبعاد كل الافتراضات، وألا «يسلم إلا بما يمكن التثبت رياضيا من أنه سلسلة من الظواهر»[12]. ولقد كان هذا الأسلوب المنهجي مناقضا لأسلوب ديكارت المتداول في أكاديمية العلوم بباريس، مثلما نجد ذلك عند فونتنيل Fontenelle (1657 - 1757) على سبيل المثال في كتابه «أحاديث حول تعدد العوالم» (1686)، أو في كتابه «نظام الزوابع» (1752). ولقد تحول نيوتن في القرن الثامن عشر إلى رمز للعلم، كما أصبح العلم الطبيعي مثلا أعلى لأنه «كان في ذلك العصر أداة للتحرر والتنوير»[13]. ولقد بسط فولتير Voltaire (1694 - 1778) ونشر آراء نيوتن الفيزيائية في كتابه «الرسائل الفلسفية» (1734)، قبل أن يُترجَم كتاب نيوتن «المبادئ الرياضية» للفلسفة الطبيعية إلى الفرنسية سنة 1778، في الوقت الذي كانت فيه أغلبية الجامعات والمعاهد العلمية في باريس لاتزال تدرس فيزياء أرسطو، وقلة منها تدرس ميكانيكا ديكارت. ولقد غلب فولتير في رسائله الفلسفية وجهة نظر نيوتن مقارنة بديكارت، مؤكدا في أكثر من موضع أن فيزياء نيوتن ترقى إلى البرهان الأقليدي. ويعتبر العالم الفلكي الفرنسي لابلاس Laplace: (1727 - 1849) في كتابه «تقديم نظام العالم (1796)، بمنزلة التحقيق النهائي للفلسفة الطبيعية النيوتنية. كما دافع عن هذه النيوتنية دالمبير d'Alembert (1717 - 1783) في كتابه «الخطاب الأولي للموسوعة»، متحدثا عن نظرية العالم بدلا من نظام العالم [14]. وكذلك كانت الحال بالنسبة إلى مونتسكيو Montesquieu (1689 - 1755) ، وكل هؤلاء الفلاسفة يغلبون صورة العلم النيوتني على العلم الديكارتي، وسبق لهم أن زاروا واستقروا لفترة في لندن. من هنا يخلص الفيلسوف إيسايا بيرلين Isaiah Berlin (1909 - 1997) إلى القول إنه «إذا كان النموذج الذي سيطر على القرن السابع عشر هو النموذج الرياضي فإن النموذج الآلي (الميكانيكي وبصورة خاصة نموذج النظام النيوتني) هو الذي سيطر على العلوم في القرن التالي»[15]. وإن ما قدمه فلاسفة التنوير حول فلسفة وفيزياء نيوتن لا يتفق بالضرورة مع ما ذهب إليه نيوتن نفسه، وبالتالي فإن التنوير الفلسفي قد صاغ تصورا نيوتنيا خاصا به و«أن نيوتنية القرن الثامن عشر لم تكتف بتقديم المفاهيم النيوتنية، بل أرادت أن تكون نيوتنية أكثر من نيوتن، وأنها قدمت نيوتُنا جديدا معارضا لديكارت»[16]. على أن النظرة التاريخية تثبت علاقة القرن الثامن عشر بما سبقه من القرون، فالتنوير مدين بوجوده «للثورة العلمية التي قامت في القرن السابق، أي لعصر جاليلي وديكارت ونيوتن المبدع الخلاق. وكان ثمة إجماع على الاعتقاد بأن نتائج عملية مهمة سوف تترتب على العلم...»[17]. لقد قام التنوير على نوع من التأويل للعلم النيوتني وبخاصة في مسألة الدين الطبيعي الذي لا يتفق بالضرورة

مع ما كان يعتقد به نيوتن الذي «كان مسيحيا خاشعا للغاية، يأخذ اللاهوت مأخذ الجد أكثر من العلم. ولا بد من أنه كان سيصاب بالهلع لو أنه تصور أن ما قام به طوال حياته سوف يقوِّض أركان الإيمان الديني»[18]. وإذا كان نيوتن قد شكل نموذجا علميا لفلاسفة التنوير، فإن هذا النموذج قد دُعم بالفلسفة التجريبية كما صاغها جون لوك، ونشرها ودعا إليها كوندياك Condillac (1715 - 1780). وتعود شهرة لوك في القرن الثامن عشر إلى رسالته في التسامح (1689)، وكذلك إلى كتابه الفلسفي «محاولة في الفهم الإنساني»، الذي تُرجم إلى الفرنسية سنة 1700. وإذا كان هنالك خلاف بين أنصار وخصوم نيوتن، وبخاصة بين علماء تلك المرحلة، فإن فلاسفة التنوير على اتفاق مع ما ذهب إليه لوك في نظرته التجريبية للمعرفة وفي موقفه من الله، ما عدا الفلاسفة الماديين أمثال دولباخ d'Holbach (1723 - 1789). ويمثل كوندياك الفيلسوف الذي نشر وعمَّق أفكار جون لوك التجريبية، وذلك في مجموعة من الأعمال منها «محاولة في أصل المعرفة الإنسانية» (1746)، ومحاولة في الأنظمة 1749، ومحاولة في الإحساس 1754. ولقد ذهب كوندياك في تحليله التجريبي والحسي إلى أبعد من لوك، لأنه رأى أن جميع أفكارنا ما هي إلا إحساسات متحولة (sensa- tion transformée)[19]. وهذه الفكرة موجهة في الأساس إلى التمييز الذي أدخله لوك بين الإحساسات والأفكار المركبة. ويرى مؤرخو الفكر لهذه المرحلة أن عبارة الإحساسات المتحولة كانت شائعة مثلها مثل مفهوم الطبيعة[20]. كما قدم كوندياك تصورا جديدا للغة قائما على مفهوم اللغة الحركية (langage d'action) مقارنة بتحليلات لوك اللغوية، كما اهتم كثيرا بنظرية العلامات، وهو ما بينه في كتابه «لغة الحسابات» (1798). وإذا كان هؤلاء الفلاسفة يمثلون أنصار العلم النيوتني والفلسفة التجريبية، فإن هنالك من العلماء الفرنسيين الباريسيين من زاروا إنجلترا وفضلوا الحياد، ومن هؤلاء العالم نولي Nollet (1700 - 1770) صاحب كتاب «دروس في الفيزياء التجريبية» الذي صاغ المعالم الأولية للمنهج التجريبي في الفيزياء، وناقش القضايا العلمية للنظرية الفيزيائية النيوتنية.

ولا يتميز النموذج العلمي في القرن الثامن عشر في فرنسا بالعلم الطبيعي والفلسفة التجريبية فقط، بل بمساهمة العلوم الطبيعية الأخرى، وعلى رأسها الكيمياء كما صاغها لفوزاييه Lavoisier (1743 - 1794) في كتابه «بحث أولي في الكيمياء» (1789)، وبالتاريخ الطبيعي كما أسسه بيفون في كتابه «التاريخ الطبيعي العام والخاص» (1749 - 1789) الذي بلغ ستة وثلاثين مجلدا، وكان له أثر كبير في فلاسفة التنوير، وبخاصة في مؤلفي الموسوعة. وإذا كان مفهوم الطبيعة من المفاهيم الأساسية لهذا العصر، فإن الفضل في اعتماده ونشره بعد فيزياء نيوتن يعود إلى التاريخ الطبيعي. ففي القرن الثامن عشر كانت «فكرة اتصال الطبيعة، شرط كل تاريخ طبيعي، أي شرط كل مسعى يرمي إلى ترتيب الطبيعة واكتشاف

أصنافها العامة، سواء كانت أصنافا واقعية تفرضها الاختلافات والفروق الواضحة بينها، أو أصنافا اصطلاحية أساسها تقسيمات اتفاقية اختلقتها مخيلتها»[21]. ومع أن بيفون لم يكن مقربا من الموسوعيين غير أنه كان يخالط النوادي (الصالونات) الأدبية والفكرية المنتشرة في باريس، ومنها صالون السيدة جوفرين Geoffrin والسيدة إيبناي Epinay، والسيدة نيكر Necker والبارون هولباخ [22].ويقوم المبدأ المنهجي للتاريخ الطبيعي على الفيزياء التجريبية بمعنى، على تجارب دقيقة ومدروسة بحيث تكشف الطبيعة عن خصائصها، وكان البحث منصبا «على الشكل والمقدار والأعضاء المختلفة وعددها ومكانها، والمادة ذاتها التي يتكون منها الشيء»[23]. وعلى الرغم من كون بيفون قد درس الرياضيات فإنه كان يرى أن المنهج الرياضي لا تظهر قيمته فيما كان يسميه بالفيزياء الخاصة أو الطبيعة الحية. ولقد كانت آراؤه الطبيعية موضوع نقد من قبل كثير من العلماء والفلاسفة، بما في ذلك فلاسفة الموسوعة الذين استعانوا بأبحاثه، بحيث نجد أن فولتير قد علق على كتاب بيفون بعبارة أصبحت متداولة: «إن هذا التاريخ الطبيعي غير طبيعي كفاية»، وهذا ما يؤكد الطابع النقدي للعصر، ليس فقط تجاه الأحكام المسبقة أو العادات أو الدين أو السياسة، بل تجاه المعرفة العلمية، وهو ما يميز هذا العصر بلا أدنى شك. كما تعزز التاريخ الطبيعي بجهود كوفييه Cuvier (1769 - 1832)، وسانت هيلر S. Hilaire (1772 - 1844)، ولامارك Lamarck (1744 - 1829)؛ فقد نشر كوفييه في السنة الثانية من الثورة كتابه المهم «دروس في التشريح المقارن»، وشرع لامارك في التأسيس لنظرية تطور الأنواع بين السنوات من 1794 إلى 1800 كما تجدر الإشارة إلى أعمال الطبيبين كبانيس Cabanis (1757 - 1808) الذي يعد مؤسس علم الفسيولوجيا، وإلى بينال Pinel (1745 - 1826) الطبيب المشهور في مستشفى بساتر Bicêtre الذي أنشأ علم الأمراض النفسية ونشر بحثه: «الانحراف العقلي» سنة 1798. كما تميزت هذه المرحلة بربطها لمختلف العلوم والمعارف، فلم تفصل العلم الطبيعي عن التاريخ، أو الأدب عن القانون، أو الاقتصاد عن السياسة. من هنا نفهم لماذا سمي القرن الثامن عشر نفسه باسم «قرن الفلسفة»، لأنه أعاد إلى الفلسفة طابعها الكلاسيكي، أي طابعها الموسوعي، ولم يتوقف عند هذا، بل ربط بين الفكر والفعل، وبين الفلسفة والعالم.

ولقد عملت الموسوعة منذ أجزائها الأولى، وتدقيقا منذ المقدمات الأولى التي بدأت تظهر سنة 1750، على نشر هذه المعرفة العلمية على أوسع نطاق. ومن المعروف أن فكرة الموسوعة كانت عبارة عن محاولة لتقليد الموسوعة الإنجليزية في جزأين كبيرين، غير أنها سرعان ما أخذت طابعا جديدا وأصيلا، وأصبحت رمزا للتنوير. ففي القرن التاسع عشر كان يطلق على عصر التنوير عصر الموسوعيين، ولاتزال هذه التسمية مناسبة في كثير من الحالات الفكرية لهذا العصر. وتفيد بعض المعطيات التاريخية عن الموسوعة هذه الأهمية العلمية والرمزية على

السواء، فلقد كان من المفترض أن تُنشر ثمانية أجزاء من النصوص وجزءان من الألواح والصور، لكنها بلغت سبعة عشر مجلدا من النصوص وأحد عشر مجلدا من الألواح والصور، وكان من المفترض أن يبلغ عدد نسخ الطبعة الأولى ألفا وخمسمائة نسخة، غير أنه تجاوز أربعة آلاف نسخة، ولم ينته من تأليفها إلا سنة 1772. ولقد ضمت الموسوعة عددا كبيرا من الكتاب والمؤلفين والمشاركين بلغ تقريبا المائتي كاتب، وضمت مختلف الاختصاصات العلمية على سبيل المثال: دالمبير في الرياضيات، دي مارسي Du Marsais (1676 - 1756) في النحو، روسو Rousseau (1712 - 1778) في الموسيقى، هولباخ في الكيمياء، فولتير في التاريخ والفلسفة والنقد، وكتب ديدرو Diderot (1713 - 1783) أكثر من خمسمائة مادة، وكان منسقا للموسوعة. وتظهر أهمية هذه الموسوعة في جوانب عديدة منها، على وجه خاص، المكانة التي احتلتها العلوم والتقنيات. ولقد أنجز ديدرو عملا متميزا في تاريخ التقنيات والصناعات، لأنه كان يرسل الرسامين إلى المصانع والورشات الباريسية ليقوموا برسم مخططات الآلات والأدوات. ولقد بلغ عدد اللوحات التي رُسِمت ما يقارب 2885 لوحة، ولهذه اللوحات قيمة تاريخية ووثائقية كبيرة لأنها تعكس بداية عصر الثورة الصناعية. من هنا يخلص أحد الباحثين إلى أنه من الإجحاف اختزال الموسوعة في نوع من الآلة الحربية ضد المؤسسات الدينية والسياسية. ولقد تعرضت الموسوعة إلى المنع من قبل الحكومة سنة 1752 لكنها استمرت في نشر مجلداتها، وذلك نظرا إلى دعم محافظ مكتبة باريس الذي كان يدعى مالشارب Malesherbes. وكانت الموسوعة موضوع نقد عنيف وبخاصة من قبل اليسوعيين والجنسنيين [24]. ومن الناحية الاجتماعية فإنه وفق عدد من المؤرخين فإن هنالك شغفا حقيقيا بالعلوم الطبيعية كافة، وظهر عند مختلف الفئات الاجتماعية اهتمام بالعلم بحيث نجده عند النبلاء والقضاة وآباء الكنيسة والسيدات. فعلى سبيل المثال قدمت السيدات الهبات كي ترد أسماؤهن في «التاريخ الطبيعي» لبيفون، و«كوفئ الوكلاء والموظفون الذين جمعوا النماذج في المستعمرات بشهادات رسمية (...) وألقيت محاضرات علنية بغية حمل الجماهير على تذوق العلم»[25]. ويعتبر العالم نوليه مثالا نموذجيا لعلاقة العلم بالمجتمع، فقد كان يلقي محاضراته العامة مستعينا بالآلات لإثبات ما لاحظه مباشرة. ولقد «ازدحم الشارع الذي كان يقطنه بعربات الدوقات اللواتي كن راغبات في اضطرام نشاطهن وحماستهن»[26]. ولقد بلغ عدد مستمعي محاضراته في الكلية البحرية التي أسندت إليه سنة 1753 ما يقارب ستمائة مستمع، وهو ما يؤكد بلا شك الأثر الكبير للعلم في هذا العصر.

2 - في العقل:

كان من نتائج هذا النموذج العلمي القول بمفهوم للعقل مختلف نسبيا عن مفهوم العقل في عصر النهضة وعند فلاسفة القرن السابع عشر. ذلك أنه إذا كان القرن السابع عشر يرى أن

مهمة الفلسفة تتمثل في بناء نسق فلسفي، فإن القرن الثامن عشر قد تخلى عن هذا النسق، وعن الفكرة القائلة بأن نستنتج من مبدأ معين مختلف التفسيرات الممكنة. لقد ارتبط العقل في فلسفة التنوير بالعلم النيوتني، أو كما قال كسيرر Cassirer (1874 - 1945): «بدلا من أن يتصل العقل التنويري بمقال في المنهج لديكارت فإنه ارتبط بالعلم التجريبي النيوتني»[27]. ولا تعتمد طريقة نيوتن على الاستدلال الخالص أو على مبادئ ومسلمات، كما أشرنا إلى ذلك، بل على تحليل ودراسة الوقائع والظواهر الجزئية، فالظواهر هي المعطى والمبادئ هي ما يجب اكتشافها. وهذا البرنامج المنهجي - وفقا لعبارة كسيرر - هو الذي سيكون له الأثر الكبير في فلسفة القرن الثامن عشر[28]، وهو ما أكدته أعمال دالمبير وكوندياك على سبيل المثال، ما يعني سيطرة النموذج النيوتني على عقلانية القرن الثامن عشر.

ولقد تميز هذا النموذج بالدعوة إلى الكف عن البحث عن سر الطبيعة والاكتفاء بظواهرها وإخضاعها للتجربة، وبالتالي لم تعد مهمة العقل الإنساني هي تجاوز حدود التجربة من أجل بلوغ عالم متعال، بل مهمته هي أن يعلمنا كيف ندرس الظواهر الطبيعية[29]. ولم يعد العقل - كما كان - جملة من الأفكار الفطرية سابقة على كل تجربة، تكشف عن جوهر وحقيقة الأشياء المطلقة، بل أصبح العقل في القرن الثامن عشر طاقة وقوة لا يمكن إدراكها إلاّ في حركتها وفي آثارهما. ولا يمكن قياس طبيعة العقل وسلطته إلاّ وفقا لوظيفته، ووظيفته الأساسية هي القدرة على الربط والفصل والتركيب والتحليل[30]. وإذا كان هذا التصور يتناسب والفلسفة الكانطية الجديدة كما صاغها كسيرر فإنه يؤكد بلا شك ارتباط العقل بالعلم خصوصا بالعلم الطبيعي. ولا شك في أن مقولة العقل قد احتلت المكانة الأولى، بل نستطيع القول إنها أصبحت الكلمة السرية في القرن الثامن عشر، إنها «كلمة السر العظمى التي تكشف له الكون الجديد الذي يعيش فيه، فالعقل هو الذي سيهدي الناس إلى فهم الطبيعة (كلمة السر الثانية)، ويفيد المرء بهذا الفهم لصوغ سلوكه وفقا للطبيعة...»[31]. ولا يتمثل جديد فلسفة التنوير في النظريات، لأنها بقيت مرتبطة، بل وحتى تابعة لما قاله العلماء في القرن السابع عشر، خصوصا نظريات نيوتن ولوك، بل إن أهميتها تكمن في التنظيم والاختبار والتوضيح، وعلى الرغم من أنها لم تكن «شكلا من الفكر الفلسفي الجديد والأصيل بشكل خالص، فإنها استطاعت أن تكسر فكرة النسق والنظام الفلسفي الذي انتشر في الفلسفات العقلية في القرن السابع عشر»[32]. ولقد أدت الاكتشافات العلمية والنظرة العقلية إلى تغير في مفهوم الحقيقة، فإذا كانت الحقيقة حتى عصر النهضة تعني أساسا الحقيقة الدينية والإلهية، فإن هذه الحقيقة بدأت في التغير شيئا فشيئا مع عصر النهضة ومجمل الاكتشافات العلمية، لتصبح في القرن الثامن عشر، تعني أساسا الحقيقة التي يمكن اكتشافها عن طريق البحث والملاحظة والتجربة. وإن هذه الحقيقة لم تعد حقيقة كاملة بل حقيقة جزئية متدرجة تخضع لمعايير الصحة والخطأ، أي أنها حقيقة إنسانية ونسبية.

3 - في الطبيعة:

احتل مفهوم الطبيعة مكانة مركزية في مختلف تصورات فلاسفة التنوير في فرنسا، وإذا كان هذا المفهوم من المفاهيم الملتبسة لما يحمله من معان متعددة، كإشارته إلى جوهر الشيء وتركيبته، وإلى التعدد الحسي للتجربة، وإلى الوحدة والتعدد في الوقت نفسه، وإلى الثبات والاستمرار والدوام والنظام، وإلى القوة والطاقة، ويتعارض مع العرضي والمتغير والتبدل، فإنه يشير إلى مشروع بيفون ونيوتن وإلى محاولتهما إيجاد وحدة للطبيعة بعد أن صارت الطبيعة موضوع الملاحظة وسيادة الإنسان، وأدى إلى نشأة مفهوم آخر ميز عصر التنوير، هو مفهوم البيئة القابلة «للاستعمال والمعالجة، وهي بيئة متصورة كمحيط وسط بين هنا وبين الكل الأعظم»[33]. كما تميز مفهوم الطبيعة بالانفتاح مقارنة بالمفهوم المغلق السائد إلى غاية عصر النهضة. ولقد استُعمل مفهوم الطبيعة أيضا لوصف مجالات مختلفة كالنظم السياسية أو الدينية، وتميز عما بعد الطبيعة أو الميتافيزيقا، وسيصنف أوجست كونت A. Comte (1798 - 1858)، لاحقا، ضمن فلسفته للتاريخ فكرة الطبيعة هذه ضمن مرحلة الميتافيزيقا المتسمة بالتجريد بوصفها مرحلة انتقالية بين المرحلة اللاهوتية السابقة، والمرحلة الوضعية العلمية اللاحقة[34].

ب - في النقد

إن التنوير، بما هو معرفة علمية وعقلية، قد ارتبط دائما بالنقد وبالروح النقدية. ولا يعني النقد الرفض والدحض والسجال، كما يصور ذلك خصوم التنوير، كما لا يجب النظر إلى نقد فلاسفة التنوير على أنه متماثل مع ما قدمته الفلسفة النقدية التي أسسها كانط في نهاية القرن الثامن عشر. إن فلاسفة التنوير في فرنسا ما كانوا يعرفون النزعة النقدية التي أسسها كانط، وبالتالي فإن عصر التنوير الذي يصطلح عليه بعصر النقد يجب ألا يتماثل مع الفلسفة الكانطية، على الرغم من أن هذه الفلسفة يمكن اعتبارها نتيجة من نتائج التنوير، وأن التنوير يؤدي إلى مثل هذه الفلسفة التي عبرت بلا شك عن وجهه الأساسي. لقد كان للنقد في هذا العصر خلفيته التي تجب الإشارة إليها ولو باختصار شديد، وتتمثل في: التراث النقدي لفقه اللغة، والتفسير الديني والأدبي والفني، وبخاصة ما عرف بنزاع القدماء والمحدثين في الأدب. ولقد أشار فولتير في قاموسه الفلسفي في مادة «الأنواع الأدبية» إلى تفوق عصر التنوير في مجال النقد كمّا ونوعا، خصوصا في دائرة النخب الفكرية والثقافية. ففي باريس بلغ النقد جميع الأوساط في نهاية القرن، وذلك وفق شهادة رستيف دي لبروتان Restif de la Bretonne (1734 - 1806) الذي قال: «منذ فترة أصبح عمال العاصمة لا يطاقون، لأنهم قرأوا في كتبنا حقيقة أقوى منهم وهي: إن العامل إنسان ثمين ونفيس»[35]. وما يدعم فكرة انتشار النقد وثقافة التنوير هو انتشار النوادي، خصوصا نوادي السيدات، على الرغم من الطابع الذكوري

الغالب لعصر التنوير، إن جازت العبارة، فالأكاديميات والمؤسسات التعليمية كانت رجالية ما عدا أكاديمية الفنون. والحق فإننا نستطيع، كما يرى ذلك عدد من المؤرخين، أن نتتبع حركة النوادي النسائية منذ نهاية القرن السابع عشر، أو على الأقل انفتاحها على العنصر النسوي. فمن المعروف أن ديكارت قد نشر سنة 1637 كتابه «مقال في الطريق» بالفرنسية، حتى تتمكن النساء من قراءته لأن أغلبيتهن لا يعرفن اللاتينية. وقدم فونتنال في كتابه «حوارات حول تعدد العوالم» بأحاديث فلكية مع سيدة نبيلة، وعهد إلى الماركيزة دي شاتلي de Chatelet ترجمة كتاب نيوتن. ويتحدث مونتسكيو في كتاب «روح القوانين» بسخرية مع السيدة إيفون Evans. ولقد كانت أغلبية النوادي تتحدث بالفرنسية، وبذلك انتشرت الروح النقدية والتنويرية عندما اتخذت لنفسها لغة شعبية حتى ذلك الحين.

لقد كانت اللغة اللاتينية هي اللغة المشتركة والرسمية للعلوم والفلسفة، ولكن منذ أواخر القرن السابع عشر، وفي بداية القرن الثامن عشر فإن اللغة الفرنسية ستصبح لغة النقد والفلسفة، وبالتالي ستتحول إلى لغة عالمية، وهذا ما عبر عنه كتاب «خطاب حول عالمية اللغة الفرنسية»، كما يؤكد ذلك قرار فردريك الثاني Fredric II (1712 - 1786) القاضي بأن تكتب محاضر أكاديمية برلين باللغة الفرنسية. وهذا لا يعني أن هذا الملك قد اختار الفرنسية ضد الألمانية، بل اختارها ضد اللاتينية. ويعود الفضل إلى هذه الأكاديمية في إجراء مسابقة حملت دلالات كثيرة، وتمثلت في الإجابة عن هذا السؤال: ما الذي جعل من اللغة الفرنسية لغة عالمية في أوروبا؟ وبأي حق تستحق هذا الامتياز؟ وهل بإمكانها أن تحتفظ بهذا الامتياز؟[36] إن القول بعالمية اللغة الفرنسية في ذلك الوقت هو قول بعالمية فلسفة التنوير، بل هنالك من المؤرخين من يتحدث عن أوروبا الفرنسية، والمقصود بذلك هو السلالات الحاكمة من «آل البوربون»، و«آل هابسبرج»، وليس بالتأكيد أوروبا الأمم[37]. وسيُنشر مختلف التطورات التقنية والعلمية والتربوية في مختلف مناطق القارة الأوروبية من قبل باريس وبواسطة اللغة الفرنسية ومثقفيها، وكما يقال فإن الأنوار قد انتشرت من الغرب إلى الشرق، أي من لندن إلى سان بطرسبورج، ولكن من خلال العبور والمرور دائما بباريس[38].

1 - في نقد الأحكام المسبقة:

تظهر الروح النقدية لعصر التنوير في مجموعة من المجالات منها: نقد الأحكام المسبقة التي اعتنى بها فلاسفة التنوير في فرنسا، وحاولوا بذلك إحياء تقليد فلسفي سبق إليه فرنسيس بيكون F.Bacon (1561 - 1626) في حديثه عن الأوهام، كوهم المسرح والسوق والكهف والقبيلة أو العرق في كتابه «الأورجانون الجديد» (1620)، أو عند ديكارت الذي يُرجع منشأ الأحكام المسبقة إلى كون الإنسان يمر بمرحلة الطفولة، وإلى أننا في حاجة إلى وقت كاف لكي نبلغ مرحلة الرشد. وبهذا المعنى فإننا نجد في الموسوعة وصفا للأحكام المسبقة بما

هي مرض من أمراض الفهم، وأن الحكم المسبق يسجن الإنسان في خصوصية تمنعه من بلوغ الفضيلة والسعادة وعالمية الإنسان. وفي هذا السياق نقرأ كتابا لدي مارسي نشره سنة 1750 بعنوان «محاولة في الأحكام المسبقة»، ضمنه عنوانا فرعيا دالا وهو «في أثر الآراء والعادات في سعادة الناس»، حيث حدد الحكم المسبق بقوله: «إنه لمن الواضح أن جميع الآراء الدينية والسياسية للناس ليست إلا أحكاما مسبقة، بما أنه لا يمكن اختبار الأولى من غير جرائم، والثانية من غير مخاطر»[39]. كما وصف روسو الأحكام المسبقة بالسلاسل والأغلال، وبالطبع فإنه لا يمكن تجاوز الأحكام المسبقة والانعتاق منها إلا بواسطة النقد[40].

2 - في نقد الدين :

ويظهر النقد في مجال الدين، خصوصا في نقد المسيحية الكاثوليكية وفي صورتيها السائدتين في تلك المرحلة ألا وهما: الجنسينية واليسوعية، وفي نقد الكنيسة ورجال الدين، وهو ما أدى بأغلبية فلاسفة التنوير إلى الدعوة إلى ما اصطلحوا عليه بـ «الدين الطبيعي» المستقل عن ديانة الوحي. وتعد الدعوة إلى هذا الدين صفة مميزة، في نظر عدد من الباحثين، لهذا العصر وبخاصة في فرنسا[41]. وعليه فإنه، وعلى عكس النظرة النمطية التي ترى في التنوير دعوة صريحة إلى رفض الدين، فإن أغلبية فلاسفة التنوير قد ارتبطوا بما اصطلحوا عليه بالدين الطبيعي، بما هو دين إنساني وعالمي ومستقل عن كل كنيسة وعن كل عقيدة، دين قائم على إله خالق وحكيم وحاكم للعالم، وعلى حياة أخروية بعد الموت. ولا شك في أن هذا الدين يتعارض مع ديانات الوحي، ويتماثل، إن لم يكن مساويا، مع ما يصطلح عليه بـ «إله الفلاسفة»، الذي ظهر في الأنساق الفلسفية الكلاسيكية. على أن ما تجدر ملاحظته هو أن هذه الديانة من الناحية الواقعية والاجتماعية والتاريخية، لا وجود لها، فلم يلاحظ المؤرخون وعلماء الأنثروبولوجيا والاجتماع أي علامة أو دليل على هذه الديانة عند أي شعب من الشعوب أو مجتمع من المجتمعات. ولعل سبب عدم وجود أثر لهذه الديانة يعود إلى ما أسلفنا الحديث عنه في موضوع التباس مصطلح الطبيعة. وفي هذا السياق فإن الطبيعة لا تتماثل والدين البدائي، بل قصد فلاسفة التنوير من الدين الطبيعي، على الرغم من استعمال فولتير للدين البدائي، العودة إلى العناصر البسيطة والأولية البعيدة عن مختلف التأويلات التاريخية التي لحقت بالدين أو الأديان. ويتماثل الدين الطبيعي مع الحالة الطبيعية في النظرية السياسية من حيث الحقيقة التاريخية والاجتماعية، ذلك أن الحالة الطبيعية هي أقرب إلى الفرض منها إلى الحقيقة الواقعية أو التاريخية، وكان الغرض منها هو التحليل والحجاج، وبالتالي فإن الرفض العلمي للدين الطبيعي يقوم على لبس لغوي في الأساس، ذلك أن صفة الطبيعة المحمولة على الدين لا تختلف عما سبق أن أشرنا إليه والمتعلقة بالطبيعة الإنسانية الثابتة والشاملة والخاصة بالإنسان المتميز بعقله[42]. ولقد استفاد فلاسفة التنوير

في فرنسا من تحليلات جون لوك، وبخاصة ما ذهب إليه في كتابه «المسيحية المعقولة» (1698)، حيث بين أن المسيحية لا تناهض العقل، وبرهن على وجود الله بقوله: «الإنسان حين يجد في نفسه هذا الإدراك، وهذه المعرفة، فإن هذا يجعلنا نخطو خطوة أبعد، ونصبح متأكدين من أنه لا يوجد موجود ما فقط، بل إن هناك موجودا فاعلا ذكيا»[43].

ولقد تأثر فولتير بهذا الطرح وعمَّقه؛ مبينا أن الدين الطبيعي هو ديانة المسيحيين الأوائل ومذهب السوسينين sociniens (الناكرين للثالوث وألوهية المسيح). كما يرجع هذا الدين إلى الحكماء القدماء في فارس والصين. ويستعمل فولتير براهين من مثل قوله «إنه من البديهي أن يكون هنالك كائن ضروري وأزلي ومتعال، ولا يتعلق الأمر هنا بالإيمان بل بالعقل»[44]. وعليه فإن الدين الطبيعي القائم على وحدانية الله سواء بالنسبة إلى فولتير أو إلى جون لوك يقوم على حقيقة الله التي تمكن البرهنة عليها. ويحمل فولتير على هولباخ وعلى الماديين والملحدين حملة شعواء مدافعا عن الغائية والعناية الإلهية. ولقد شاعت عبارته القائلة «إذا لم يكن الله موجودا فيجب ابتداعه». كما دافع روسو عن دور العاطفة والعقل، وعلاقة الدين الطبيعي بالمسيحية. ولذلك يبدو روسو في كثير من الدراسات كما لو أنه مقدمة للرومانسية المناهضة للعقلانية التنويرية، على الرغم من أنه لا يرى تعارضا بين العاطفة والعقل، وكان يؤكد دائما أن «القلب والعقل لا يمكن أن ينفصلا لا في الأخلاق ولا في الدين». وأن نصوصا كثيرة في كتابه «إميل» تؤكد إقراره بالعقل، خصوصا في ملاحظاته النقدية على الأناجيل التي رأى أن بعض أجزائها يتعارض مع العقل، وأنه من المستحيل على الإنسان أن يقبلها، ولكن هذا لا يتفق مع ما ذهب إليه فولتير من نقد واسع للمسيحية، ذلك أننا لا نجد عند روسو ذلك التوجه المناهض للمسيحية الذي نجده عند فولتير، والسبب في ذلك أن روسو كان متعاطفا مع المسيحية عندما تتفق مع العقل، وكان يهدف دائما إلى «توحيد تسامح الفيلسوف وإحسان المسيحي [وأن] المسيحي الحق هو إنسان عادل»[45]. على أن النقاش حول مكانة العقل والقلب أو العاطفة عند روسو نقاش يتجاوز بلا شك حدود هذا البحث[46]. والواقع أننا إذا استقرأنا موقف التنوير من الدين، لوجدنا أن هنالك أكثر من تيار، فهنالك من دون شك تيار مادي ميكانيكي ملحد يمثله في فرنسا بشكل خاص فلاسفة أمثال دالمبير وهلفثيوس Helvétius (1715 - 1771)، ودي لاميتري De La Mettrie (1709 - 1751). وهنالك تيار عقلي مؤله أو ربوبي (éisme) قال به نيوتن أولا، وهو مذهب يرى أن الله لا سبيل إلى معرفته إلا بالمناهج العقلية، وبخاصة ما سماه العلة العظمى الأولى، وإلى أنه مصمم الكون وواضع نظامه. ولقد وظف هذا التصور رجال الدين والفكر على السواء، واستعمله فولتير وروسو في نقدهما للمسيحية الكاثوليكية، وبخاصة في نقدهما للتعصب. ويمثل كتاب فولتير: القاموس الفلسفي، خلاصة الفكر التنويري في نقد الدين والطغيان والتعصب، وإدانة الحروب، ورفض

كل ما يعارض العقل في ميدان العقيدة، كما هو نقد للفلسفات الميتافيزيقية وبخاصة ديكارت، ودعوة إلى المعرفة الحسية والتجريبية، وإلى السلام والتسامح. ويجمع الدارسون على أن القاموس الفلسفي هو محاولة لإعادة بناء الدين على أسس عقلية. ومن هذه الأسس التي يدعو إليها فولتير نذكر على سبيل المثال: «التوحيد نتاج العقل المستنير»، و«الأخلاق هي الدين الصحيح»، و«الاعتدال ضد التعصب». كما ميز بين الدين الطبيعي والدين المصطنع بقوله: «لقد منع الدين الطبيعي آلاف المرات المواطنين من ارتكاب الجرائم، فالنفس الطيبة لا تقوى على ذلك، أما الدين المصطنع فإنه يشجع على جميع مظاهر القسوة، كما يشجع على المؤامرات والفتن...»[47].وكل ذلك بناء على قانون طبيعي، يعرفه بقوله: «هنالك قانون طبيعي مستقل عن الاتفاقات الإنسانية: يجب أن تعود عليَّ ثمرة عملي، احترام الأب والأم، عدم الاعتداء على الجار، يبدو لي أن معظم الناس قد أخذوا من الطبيعة حسا مشتركا لسن القوانين، يجب أن يجمع كل دين أكثر مما يفرق أو يضطهد أو يتعصب»[48]. كما نجد عند فولتير ما يسميه بالدين الشامل، ويحدده بقوله: «إن دين أهل الفكر دين رائع، خال من الخرافات والأساطير المتناقضة، وخال من العقائد المهينة للعقل والطبيعة، يقتصرون على عبادة الله مع جميع حكماء الأرض»[49]. ولقد رافق نقد الدين عنصر آخر قرين به، ويتمثل في السخرية والهجاء. ففي مجال الأدب برز عدة أدباء منهم مونتسكيو في كتابه: «الرسائل الفارسية»، حيث وصف الرهبان بالدراويش، والبابا بالساحر، والطقوس الدينية بالخرافات والأساطير[50]. ويلاحظ بعض المؤرخين أنه «إذا كان ثمة من ديانة مزدهرة في أوساط النخب في أواخر القرن الثامن عشر، فإنها كانت ديانة الماسونيين الأحرار: عقلانية، مستنيرة، معادية للكهنوت[51]. بالإضافة إلى التجرد الواسع للرجال من المسيحية، وبخاصة في أوساط الطبقات المتأدبة المتعلمة في أواخر القرن السابع عشر وأوائل القرن الثامن عشر، وقد تجلى ذلك في أوضح صورة في انقضاء عهد المحاكمات بتهمة السحر والشعوذة الذي ابتليت به أوروبا الغربية والوسطى قرونا عدة، مثلما انقضى قبله عهد المحاكمات بتهمة الهرطقة وأحكام الإعدام والحرق من قبل محاكم التفتيش[52]. لقد عمل فلاسفة القرن الثامن عشر جاهدين من دون كلل لإظهار أن الأخلاق (الطبيعية)، والمعايير الشخصية الرفيعة للمفكرين الأحرار يمكن أن تكون أفضل من المسيحية[53]. وسواء تعلق الأمر بالدين الطبيعي أو بنقد المسيحية، فإن ما يجب ألا يغيب عن البال هو ما يشير إليه المؤرخون من حالة تراجع وتخل عن المسيحية، وذلك قبل أن تهاجمها «الموسوعة بزمن طويل، لا بل أن يصوب إليها فولتير أول سهام نقده»[54]. وهنالك وقائع تؤكد هذا المعطى: الشكوى من كثرة الماديين، وتحول «الكفر» إلى مظهر يضفي على صاحبه التميز والفخار، واعترافات بعض المعاصرين كإحدى الأميرات التي تقول «لست أعتقد أن في باريس، سواء بين رجال الدين أو الدنيا، مائة شخص يدينون بإيمان

مسيحي صادق ويؤمنون حقيقة بمخلصنا»[55]. واشتهرت المقاهي التي يجتمع فيها الملحدون كمقهى بركوب، ولقد التقى الاستهتار الخلقي للنخبة والطبقة العليا مع فقر الناس على «إحداث الفوضى الخلقية بين دهماء باريس»[56].

3 - في نقد السياسة :

وإذا كان فلاسفة التنوير في فرنسا قد انتقدوا الدين أو بالأحرى تصورا دينيا معينا، وهاجموا مختلف أشكال التعصب، فإنهم انتقدوا السياسة كذلك. ويمكن أن نميز جانبين من علاقة التنوير الباريسي بالمسألة السياسية. هنالك جانب عملي متعلق بارتباط أغلبية فلاسفة التنوير بفكرة «المستبد المستنير» وممارستهم للحرية، وذلك لأن المستبدين المستنيرين تبنوا «شعار التنوير»[57]، على الرغم من أنهم لم يفكوا ارتباطهم بمراتب الملوك والنبلاء. وعلى هذا النحو ارتبط اسم ديدرو بالقيصرة الروسية كاترين الثانية Catherine II (1727 - 1796)، وفولتير بفردريك الثاني، وتحصل روسو على منحة ملكية من البلاط الإنجليزي بدعم وبتوسط من الفيلسوف ديفيد هيوم. ومع ذلك فقد انتقد التنوير الحكم الملكي المطلق، لمصلحة «المستبد المستنير» وكان الفلاسفة يعتقدون أن العقل والعدل والحرية سينتصر ويتغلب على التسلط والتعسف والطغيان، وعملوا على تنصيب «العقل ملكا مطلق السلطان، ولهذا السبب كانوا يتطلعون باحثين عن «الطاغية المستبد المستنير». فهم يفضلون دكتاتورية العقل، على ديموقراطية الجهلة»[58]. وكما كانت الحال بالنسبة إلى مختلف العلامات التنويرية، فإن سياسة فلاسفة التنوير في فرنسا وباريس تحديدا قد تأثرت بالتجربة السياسية الإنجليزية، سواء من خلال الزيارات التي قاموا بها إلى بريطانيا أو من خلال الكتابات والتأليف. ويعتبر كتابا: «روح القوانين» لمونتسكيو، و«العقد الاجتماعي» لروسو بمنزلة النصوص الأساسية لعصر التنوير في فرنسا[59]. فلقد كان مونتسكيو يتميز بعقلية نقدية وحس شكي، وتبين له منذ البدايات الأولى لبحثه أن الدين يُستَغل لأهداف سياسية. ومع أنه لم يكن باريسيا، لأنه نشأ ودرس في مدينة (بوردو) الغنية، وأصبح عضوا في برلمانها وأكاديميتها منذ العام 1716، فإنه كان يزور باريس كثيرا ويخالط صالوناتها. وبعد أن نشر الرسائل الفارسية، أصبح كاتبا مشهورا وانتُخب عضوا في الأكاديمية الفرنسية بباريس سنة 1728. ولقد تميز بنقده اللاذع للعادات الباريسية، والمؤسسات الدينية والسياسية وللملك لويس الرابع عشر. ويعتبر في نظر بعض الدارسين من أوائل الفلاسفة الذين استعملوا مصطلح الطغيان (despotisme)، وذلك سنة 1749 . تاريخ نشر كتابه المهم «روح القوانين» الذي مُنِع من قبل الحكومة ما دفعه إلى أن نشر كتاب «الدفاع عن روح القوانين» سنة 1750. وقدم تعريفا أساسيا للقانون وهو أن «القوانين عبارة عن علاقات ضرورية بين الأشياء الطبيعية»[60]، وهو تعريف يتماثل مع تعريف القوانين الطبيعية. ولقد كان مونتسكيو على وعي بهذا التماثل بدليل أنه ميز بين العالم

الفيزيائي الذي يخضع للقوانين ويتبعها دائما، في حين أن الكائنات العاقلة - على حد تعبيره - لا تتبعها بالضرورة، وأن القوانين الإنسانية متنوعة جدا، وذلك لأن الإنسان حر ويقع في الخطأ.

يرى مونتسكيو أن للبشر قوانين لم يضعوها، وهذه القوانين يطلق عليها «قوانين أولية/بدائية»، تعتبر بمنزلة قوانين عامة لجميع الإنسانية، وهي: السلام، والبحث عن الطعام، والتناسل، والرغبة في العيش المشترك أو الحياة الاجتماعية. وبهذا الطرح يتعارض مونتسكيو مع هوبز Hobbes (1588 - 1679) حول فرضية الحرب في الحالة الطبيعية، لأنها في نظره حالة افتراضية لا أكثر، ولأننا نجده يقرر أنه لا وجود لأي شعب من دون قوانين ولا حقوق للأفراد، وبالتالي فإن مسألة الحالة الطبيعية ليست أكثر من افتراض، مؤكدا في الوقت نفسه أن القانون هو الذي يضمن الحرية، أو كما قال: «إن القانون دائما هو الذي يضمن حرية المواطنين»[61]. ويربط مونتسكيو بين القوانين والمناخ، مثلما بيَّن ذلك ابن خلدون، ودافع عن أن الأخلاق تنتصر دائما على المناخ، أو بالأحرى على الأسباب الطبيعية، مؤكدا أن هنالك عوامل عديدة تتحكم في الإنسان، كالمناخ والدين والقوانين والمراسيم الحكومية وأمثلة الماضي والعادات العقلية، وكلها تشكل روحا عامة لشعب من الشعوب. وبالتالي فإن روح أمة معينة هي نتيجة معقدة أو مركبة.

واشتهر مونتسكيو بتمييزه بين السلطات والقوانين السياسية والقوانين المدنية، وإعطائه الأولوية للقوانين الدستورية. واقترح ثلاثة نظم هي: النظام الجمهوري، ومثاله المدينتان اليونانية والرومانية القديمتان، حيث السيادة تعود إلى الشعب، والنظام الملكي، والمثال على ذلك فرنسا، حيث يحكم عاهل أو حاكم واحد بقوانين ثابتة، ونظام الطغيان أو حكم فرد واحد بلا قوانين أو قواعد، وهو حكم الإمبراطوريات الشرقية، ومثاله في ذلك سلاطين اسطنبول. كما تميز موقف مونتسكيو برفضه للعبودية مسوغا ثورة «سبارتكوس:ثورة العبيد»، ومعتبرا إياها الثورة الأكثر شرعية[62]. إن مجمل هذه الأفكار السياسية العامة التي قال بها مونتسكيو ستوجه - كما يقول أحد الباحثين - الفكر السياسي الفرنسي في القرن الثامن عشر، وسيلهمها كتاب روح القوانين[63]. ولقد تعززت النظرية السياسية في هذا القرن بما قدمه روسو في كتابه «العقد الاجتماعي» القائم على أطروحة الإنسان الطبيعي، والتمييز بين الحالة الطبيعية والحالة السياسية [64]، واشتهر بمقولته عن الإرادة العامة التي سيكون لها الأثر العظيم في قادة الثورة الفرنسية[65].

ج - في البديل

لقد كان النقد في تقاليد التنوير «يمثل المرحلة الأولى من حركة مزدوجة تشمل النقد وإعادة البناء»[66]. ولا شك في أن العناصر السابقة تتضمن بوادر بديل تنويري، سواء فيما تعلق بالمعرفة العلمية أو بالموقف من العقل والطبيعة، غير أن البديل التنويري يظهر جليا في جملة من العناصر أهمها:

1 - في التسامح:

إذا كان عصر التنوير قد تميز بنقد الدين والسياسة، فإنه لم يتردد في الدعوة إلى التسامح ومناهضة التعصب بجميع أشكاله[67]. وتعد كتابات فولتير في هذا الموضوع كتابات رائدة بلا شك، وذلك ابتداء من كتابه «الرسائل الفلسفية» (1734) الذي حرره بعد عودته من إنجلترا التي قضى فيها ثلاث سنوات (1726 - 1729)، والذي قرر برلمان باريس حرقه، وانتهاء ببحثه «في التسامح» سنة 1763. ولا يعود موضوع التسامح في القرن الثامن عشر إلى النقد فقط، بل يعود إلى مسألة الإكراه في الإيمان، وإلى شرعية العقوبة وعلاقة السلطة الزمنية بالسلطة الدينية أو الروحية. ولا يمكن فصل اهتمام التسامح في القرن الثامن عشر عما سبقه من دعوة إلى التسامح التي نلقاها عند المشرع جروتيوس Grotius (1583 - 1645)، وإلى انتشاره في البلدان المنخفضة لأسباب تاريخية وسياسية، منها قيام هولندا بأول ثورة اجتماعية وسياسية، كما أن الإصلاح الديني قد دعم فكرة التسامح، ولقد عبر عن ذلك - على سبيل المثال - جون لوك في رسالته في التسامح[68]، كما تدعم بجهود بايلي[69]. ولا يعني التسامح نوعا من التشكيك أو الشك المطلق أو اللامبالاة، بل يستند التسامح إلى قاعدتين: أولاهما التمييز بين السلطتين المدنية والدينية وفق لوك، وثانيتهما أن التسامح قيمة من قيم المسيحية، وذلك بالاستناد إلى أنه من غير المقبول شرعا إكراه شخص أو إرغامه ضد ضميره واقتناعه وإيمانه، وأن المسيحية تدعو إلى العمل وفق الضمير وفق ما ذهب إلى ذلك بايلي.

ولقد اعتمد فولتير على القاعدتين السابقتين، وتوسع أكثر في مفهوم التسامح، بحيث أصبح يتماثل مع النقد الفلسفي. يقول: «علينا أن نكون متسامحين لأننا ضعفاء، وذوات خاضعة للصح والخطأ»[70]، وأن التعصب هو كل ما يعيق التنوير والفلسفة والعقل على حد سواء. يقول: «لقد تم اضطهاد الفلاسفة دائما من قبل المتعصبين»[71]. وما يستشف من مفهوم التسامح عند فولتير كونه نابعا من فكرة حقوق الإنسان - إن جازت العبارة - وأنه لا يتعارض مع كل دين يعلم الأخلاق كثيرا والعقائد قليلا، ويعلم حب الله والعدل والإنسانية. لذا هنالك من يرى في دعوة فولتير إلى التسامح والإنسانية ما يشبه البديل عن المسيحية في صورتها الكاثوليكية[72]. وعلى الرغم من توسعه في مفهوم التسامح فإنه قد وضع له بعض الحدود، منها رفضه الإلحاد الذي ماثله بالتعصب. وكان يرى أن الفيلسوف الحق لا يمكن أن يكون ملحدا. ولذلك انتقد هولباخ بوصفه مفكرا ملحدا[73]. ولقد جمعت بعض كتاب التنوير بين التعصب والطغيان، ويمثل المؤرخ والكاتب بولنجي Boulanger (1722 - 1759) في كتابه: «بحوث في أصل الطغيان الشرقي» (1766)، مثالا لهذا الجمع والربط[74].

2 - في الإنسانية والعالمية/الكونية:

إذا كان فلاسفة التنوير قد دعوا إلى التسامح درءا للتعصب، فإنهم استندوا إلى مبدأي الإنسانية humanité أو النوع الإنساني، والكونية أو العالمية universalité. وتعد الدعوة

إلى الإنسانية من المفردات الأساسية في قاموس القرن الثامن عشر، وترتبط بالدعوة العالمية التي استمدوها من الفلسفة الرواقية، وأصبحت شعارا من شعارات التنوير[75]. كما أصبح متداولا مصطلح المحبة الإنسانية (philanthropie) الذي وضعه فينلون Fénelon (1651 - 1715)، وأُدرج في قاموس الأكاديمية الفرنسية، واستُعمل من قبل المحافل الماسونية. وتعني الكونية أن جميع الناس ينتمون إلى النوع نفسه، ويجب أن يتمتعوا بالحق في الكرامة بالدرجة عينها. وتبدأ الإنسانية أول ما تبدأ برفض الاستعباد. يقول مونتسكيو: «إن إنزال إنسان ما إلى منزلة الرقيق، وشراءه أو بيعه أو إبقاءه في حال استعباد، كلها جرائم بأتم معنى الكلمة، بل جرائم أشنع من السرقة»[76]. ولقد كان عصر التنوير من دون منازع عصر الدعوة إلى كونية إنسانية، عملت الحداثة لاحقا على نشرها بمختلف الوسائل السلمية والعسكرية. وكان الفلاسفة الفرنسيون يمتثلون لمقولة مونتسكيو القائلة «إنه لا يريد أبدا أن يعرف بأي شيء يكون نافعا لفرنسا وضارا للإنسانية»[77]. لذا نجد أحد المؤرخين يقول: «نحن نقول إن الفرنسيين إذ سيطروا على القرن الثامن عشر، فإن سيطرتهم هذه لم تكن ناشئة عن روح قومية متعجرفة، بل كانوا يقدمون ما لديهم بكرم وأريحية لأي فرد أو بلد يرغب في التجاوب معهم»[78]. والأساس النظري لهذه الفكرة هو اعتقاد فلاسفة التنوير بأن النوع الإنساني واحد، وبالتالي فإن البشرية لها نفس الحق في الكرامة والحرية والمساواة، ومع ذلك فقد نُقِدت هذه الفكرة من جهة أن الإنسانية ما هي إلا أيديولوجية برجوازية، بل ظهرت في العصر الحديث حركات مضادة للإنسانية، كما رُفِضت العالمية والكونية بدعوى الحرية والاختلاف والتعدد الثقافي[79].

3 - في التقدم:

إذا كان فلاسفة التنوير قد اهتموا بالعلم الطبيعي، واعتمدوا عليه في تفسير جملة المشكلات والقضايا المطروحة عليهم، فإن ما يميزهم عن أسلافهم من فلاسفة القرنين السادس عشر والسابع عشر هو ربطهم العلم بالتاريخ، ومحاولة تفسير مسار التاريخ بناء على العلم. لقد وجدوا في مفهوم التقدم الأساس النظري لهذا التفسير، وذلك لأنهم «لاحظوا أن معرفة الإنسان العلمية وسيطرته على الطبيعة تتزايد بصورة مطردة يوما بعد يوم. كما اعتقدوا أن المجتمع البشري والإنسان الفرد يمكن أن يبلغا درجة الكمال عن طريق إعمال العقل، وأن مسيرة التاريخ ستفضي إلى هذا المصير الكامل»[80]. لقد أصبحت فكرة التقدم في عصر التنوير من الأفكار الأساسية وتفيد بأن القوانين الطبيعية وطبيعة الإنسان في تغير، و«بأن التقدم الباهر الذي أحرز في حقلي الفيزياء والرياضيات، في القرن السابق، سبّب تغييرا في الفكرة الشائعة عن طبيعة العالم المادي، وعن طبيعة المعرفة الحقة إلى درجة انتصبت معها هذه الفترة حاجزا بيننا وبين العصور التي سبقتها، كما أن هذا التقدم جعل

الأفكار الفلسفية للعصور الوسطى، وحتى عصر النهضة، تبدو لنا بعيدة وخيالية، وتكاد تكون في بعض الأحيان غير مفهومة»[81]. ويعتبر فولتير من مؤرخي وفلاسفة التاريخ في القرن الثامن عشر بحكم أعماله التاريخية، ووضعه مصطلح فلسفة التاريخ وقوله بالتقدم. ولا شك في أن فولتير قد تميز بأعماله الأدبية، غير أن هذا لا ينفي إسهاماته في الكتابة التاريخية الجديدة، خصوصا في ما تعلق بالأسلوب السردي مقارنة بأسلوب الحوليات المجرد الذي كان سائدا في ذلك الوقت، وكذلك محاولته رفع الأحكام الأخلاقية على الأحداث التاريخية قدر الإمكان، ونقده للروايات والأحداث، وسعيه نحو التوثيق المنهجي، وكان من المؤرخين الأوائل الذين استعانوا بالأرشيف، بخاصة في كتابه «عصر لويس السادس عشر» (1751)، كما وسع من دائرة التاريخ الذي كان مقتصرا على المجال السياسي ليشمل العادات والتقاليد والعلوم والفنون والأمم والإنسانية، واصطلح على هذا التاريخ بمصطلح «التاريخ الفلسفي»، لأنه يهتم بالانبعاث والتجديد وتقدم العقل[82]. غير أن الفيلسوف الذي طرح بشكل مفصل نظرية في التقدم هو بلا شك كوندرسييه Condorcet (1743 - 1794) في كتابه «مدخل إلى لوحة لأشكال تقدم الفكر البشري» الذي نشر بعد وفاته في العام 1795. لقد كان هذا الفيلسوف من المعجبين بفولتير، وكان نائبا في البرلمان خلال الثورة، وكتب وصاغ نظرية في الجمهورية، تكون فيها لمؤسسات التعليم الدور الأساسي، وذلك في كتابه «خمس مذكرات حول التعليم العام» (1791 - 1792)[83]. وكتابه «لوحة حول التقدم» عبارة عن رد نقدي على كتاب فولني Volney (1757 - 1820): «الخراب»، أو «تأملات في ثورات الإمبراطوريات» (1791). حيث بين في عرضه للمراحل العشر التي يقطعها الفكر الإنساني التقدَم الذي حققه الإنسان، وبخاصة المرحلة الثامنة التي تميزت باكتشاف الطباعة، والمرحلة التاسعة التي تبدأ مع ديكارت إلى غاية تأسيس الجمهورية الفرنسية، والمرحلة العاشرة المتعلقة بالتقدم القادم أو المستقبل، حيث يسود التقدم معظم المجالات الثقافية والاجتماعية والسياسية. ولقد خاطب كوندرسييه بني الإنسان بقوله «آمنوا بما لديكم من إمكانات للتقدم، وبما سيحقق التمتع بالحرية من تقدم للجنس البشري، واسهروا على تنمية جميع مواهبكم»[84]. ولقد كان هذا التقدم في نظره تقدما خطيا متصاعدا، وهو ما أسبغ على نظرته طابعا تفاؤليا كبيرا. ولقد علق الناقد تودروف Todorov على هذا التصور، على الرغم من إعجابه وانتصاره للتنوير، بالقول: «والحال إن مثل هذا الاعتقاد في التقدم الخطي واللانهائي لمسيرة الجنس البشري قد أغوى - والحق يقال - بعض مفكري الأنوار»[85].

4 - في العلاقة بالآخر:

إن الدعوة إلى العقل والعلم والإنسانية والكونية والتقدم قد دفعت بفلاسفة التنوير إلى البحث عن الآخر، هذا البحث الذي بدا كما هو معلوم مع النهضة والنزعة الإنسانية

والاكتشافات الجغرافية. ولكن عصر التنوير تميزت علاقته بالآخر بمصطلح سيكون وراء كثير من التفسيرات والتأويلات الاستشراقية والانثروبولوجية، ألا وهو مصطلح «المتوحش الطيب» (le bon sauvage). وقدم مستكشفون أمثال بوقنفيل Bougainville (1729 - 1811) في كتابه «رحلة حول العالم» (1787)، ملاحظات كانت مصدرا ومنبعا لهذه العلاقة. كما شرع بعض العلماء والرحالة في عملية اكتشاف الآخر، كالرحلة التي قام بها فولني إلى المشرق العربي والتي دامت ثلاثة أعوام (1782 - 1785)، ونشرها في كتابه «رحلة إلى سورية ومصر»، سنة 1787. ولقد تميز هذا الكتاب بقيمته الوثائقية التي استعان بها لاحقا نابليون في التحضير لغزو مصر سنة 1797، وكانت تمثل البداية الفعلية في العصر الحديث لاكتشاف الشرق عموما، والعالم الإسلامي على وجه التحديد[86].

5 - في الجمال :

إذا كانت القيم السابقة موضوع اتفاق نسبي بين فلاسفة ومفكري عصر التنوير في فرنسا، فإن مفهوم الجمال والفن كان موضوع اختلاف. وإذا كان القرن الثامن عشر هو القرن الذي ظهر فيه مصطلح الاستاطيقا أو علم الجمال (esthétique)، وذلك ضمن القول بنظرية الجميل والفنون الجميلة[87]، وأصبح موضوع تنظير فلسفي وجمالي من قبل الفيلسوف الألماني كانط، فإن موضوع الجمال في هذا القرن قد تميز بالتعقد والاتساع الذي يتجاوز كثيرا سياق هذا البحث، لذا فإننا سنكتفي بالإشارة إلى بعض المعطيات العامة. ومنها أن الجمال في هذه الفترة كان نتيجة لما يعرف بصراع أو نزاع القدماء والمحدثين، والدليل على ذلك هو أن مونتسكيو يصنف في كتابه «الرسائل الفارسية» ضمن المحدثين، في حين أن فولتير في بعض أعماله المسرحية يصنف ضمن القدماء. ولقد قدم الأب أندريه Andre (1675 - 1764) في كتابه: «محاولة في الجميل» (1741)، أفكارا أولية طبعت التحليل الجمالي في فرنسا. وتتمثل هذه الأفكار في تميزه بين ثلاثة مستويات هي: جمال جوهري وضروري ومستقل عن كل شيء، وجمال طبيعي مستقل عن الإنسان، وجمال من إبداع الإنسان. مؤكدا أن الوحدة المشكلة بين الشكل والمضمون هي أساس كل جميل، متبعا في ذلك - كما يبدو - نظرية أفلاطون في الجمال[88]. وفي المقال الذي كتبه ديدرو لمادة الجمال في الموسوعة، الذي سيشكل جزءا من نص كتابه «مقال في الجميل» (1751) [89]، سنجده يستعين بتصور الأب أندريه، وبخاصة فكرته عن الوحدة والتناسق، ولكن بعد أن حذف منه الأساس اللاهوتي. ويلخص ديدرو مختلف المفاهيم الجمالية في مفهوم العلاقة، مبينا أن الجميل هو شيء يتضمن في ذاته ما يوحي إلى تصور فكرة العلاقة. ولقد أكد هذه الفكرة في كتابه عن الرسم «محاولات حول الرسم» (1766). ولعل ما يميز ديدرو وفق جميع المؤرخين والدارسين لهذه المرحلة هو معرفته بتاريخ الفن، وباهتمامه بالقواعد والتقنيات الفنية، وملاحظاته الدقيقة التي استقاها من

مختلف مراسم الفنانين في باريس في ذلك الوقت. ولا يتردد بعض النقاد في القول إن «دائرة المعارف تقف إلى جانب المحدثين»[90]. وإن عصر التنوير قد قال بفكرة الجمال النسبي، وإنه إذا كان هذا العصر قد عرف على المستوى الفني بأنه عصر الركوكو المستمد من الباروك[91]، فإنه إجمالا «لم تظهر أي مدرسة للفن لم تكن استمرارا للكلاسيكية التي أسيء فهمها»[92]. على أن الذي يجب ألا يغيب عن بالنا هو أن حركة التنوير التي حاولنا رسم بعض معالمها، ليست حركة أفكار وتصورات فقط، بل هي حركة اجتماعية واقتصادية هائلة، تشهد على ذلك المنتديات والنوادي والمقاهي والحلقات النقاشية والجمعيات الثقافية والفنية، ومنها صالون آنة تيريزا دكورسلي Anna Teresa de Corselet في فندق دنفير (d’Enfer) الذي تحول إلى مقر المكتبة الوطنية، حيث «لم تشجع لعب الورق، ولا الشطرنج، ولا حتى الموسيقى، بل كانت بجملتها نصيرة للفكر. وقد أولعت، كالماركيزة دي شاتليه، بالعلم والفلسفة، وكانت أحيانا كما، قال فولتير «تتكلم فوق ما يفقه رأسها»، ولكن الرأس كان جميلا يحمل لقبا نبيلا، ويحرك مشاعر أي ميتافيزيقي، وكانت كل ثلاثاء تستضيف العلماء والنبلاء، وفي كل أربعاء الكتاب والفنانين والأدباء، ومنهم فونتتيل ومونتسكيو وماريفو»[93]. كما يجب ألا نفصل هذا العصر عن الحركات السياسية والفكرية، كالحركة الماسونية ومنتدياتها ومحافلها «التي انتفت فيها اعتبارات التمييز الطبقي وانتشرت الدعوة الحماسية النزيهة إلى أيديولوجية «التنوير»[94]. كما لا يمكن فصل التنوير عن الاقتصاد في نهاية القرن الثامن عشر، وذلك «أن الإيمان الذي تشرَّبه وتشبَّع به القرن الثامن عشر بتقدم المعرفة الإنسانية، وبالمنهج العقلاني، وبالثورة، والمدنية ، والسيطرة على الطبيعة، (أي حركة التنوير)، إنما كان يستمد قوته أساسا من التقدم الواضح في مجالات الإنتاج، والتجارة، والعقلانية الاقتصادية والعلمية التي كان من المعتقد أنها ترتبط بكليهما على نحو حتمي»[95] وهو ما مثلته الرأسمالية.

ثانيا: في الثورة

إذا كانت باريس قد استفادت من تنوير لندن، فإنها قد تفردت بلا شك بالثورة التي كانت بمنزلة تتويج وخلاصة لعصر التنوير، وتعد عند جمهرة من الباحثين والمؤرخين واحدة من نتائجه المبهرة[96].

فما الأسباب التي أدت إلى الثورة؟ وما المراحل التي مرت بها؟ وما نتائجها؟ إن الإجابة عن هذه الأسئلة تتطلب منا النظر في العناصر الآتية[97].

أ - في الأسباب

لا شك في أن الأسباب التي أدت إلى قيام ثورة 1789 كثيرة ومتنوعة، ولا يمكن الوقوف عندها بالتفصيل في هذا البحث، لذا فضلنا الحديث عن شكلين من الأسباب وهما:

1 - في الأسباب المباشرة :

كانت فرنسا حتى أواخر القرن الثامن عشر بلدا زراعيا، وكانت إلى غاية العام 1789 بلدا «في مجمله، ريفي الطابع»[98]. لذا فإن عائدات المحاصيل الزراعية تكتسي أهمية حيوية بالنسبة إلى السكان الذين كانت أغلبيتهم من الفلاحين ويسكنون في الأرياف. ولقد كان محصول العام 1788، باتفاق جميع المؤرخين، رديئا، وتسبب في مجاعات أصابت الطبقات الشعبية[99]. و«كانت الحبوب إذ ذاك تشغل حيزا ضخما في الميزانية الشعبية، فكان إنتاجها قليل الازدياد بينما كان عدد السكان يزداد بسرعة ولا تستطيع منافسة الحبوب الأجنبية»[100]. وإذا كان المحصول الزراعي قليلا بصورة مفجعة، فإن فصل الشتاء كان «قاسيا بشكل غير معتاد، بينما جاء الربيع بعواصف وفيضانات شديدة»[101]. ويتفق المؤرخون الدارسون للثورة الفرنسية على تسمية هذا العام بعام الجوع الذي كان من أهم مظاهره النقص الحاد في الخبز وارتفاع أسعار المواد الغذائية وازدياد الضرائب بفعل الدين الخارجي الناتج، بشكل أساسي، عن مشاركة فرنسا في حرب استقلال الولايات المتحدة، والذي أصبح، على حد تعبير أحد قادة الثورة لاحقا، وهو ميرابو Mirabeau (1749 - 1791)، كنزا للأمة لأنه سمح بالثورة[102]، ولذا يمكن «للثورة الأمريكية - وفق بعض المؤرخين - أن تدعي أنها كانت السبب المباشر للثورة الفرنسية»[103]. هذا بالإضافة إلى فشل الإصلاحات الاقتصادية والسياسية التي تناوب عليها أكثر من وزير، بدءا بتيرجو Turgot (1690 - 1751) الذي ارتبط اسمه بمخطط باريس، وانتهاء بنيكر Nicker[104].

2 - في الأسباب غير المباشرة :

وصف المؤرخ الإنجليزي فيشر حال فرنسا قبل الثورة بالقول: «الامتيازات العقيمة الضارة التي يرجع أصلها إلى العصور الوسطى كانت قد عمت جميع أنظمة المجتمع وهيئاته. فهناك امتيازات الكنيسة، وامتيازات النبلاء، وامتيازات جمعيات الأقاليم التشريعية، وامتيازات الهيئات القضائية، وامتيازات نقابات طوائف العمال. وقد لوثت هذه الامتيازات العدالة»[105]. ولم تكتف طبقة النبلاء «بإرهاق الطبقة الوسطى واستنزافها، بل تجاوزوا ذلك إلى إرهاق الفلاحين واستنزافهم»[106]. وفقد كبار رجال الدين في فرنسا احترام الناس لهم لغناهم الطائل وتكالبهم على أمور الدنيا[107]. ولقد وصف أحد الوزراء المكلفين بالإصلاحات وهو كالون Calons (1734 - 1802) حال فرنسا سنة 1787 على هذا النحو: «إن فرنسا مملكة تتكون من ولايات وأقطار منفصلة ذات إدارات مختلطة متنوعة، لا تعرف مقاطعاتها شيئا بعضها عن بعض، وحيث لا تحمل بعض جهاتها عبئا ما، بينما العبء كله يقع على الجهات الأخرى، وحيث أكثر الطبقات ثراء يفرض عليها أخف الضرائب، وحيث الامتيازات تحول دون كل توازن، وحيث تتعذر إقامة حكم ثابت دائم، ووجود إدارة مشتركة، فلا عجب إذا هي غصت

بالعيوب، وحفلت بالمساوئ. ومن المتعذر في حالتها الراهنة أن تحكم حكما صالحا»[108]. وكانت البنية الإدارية والمالية للمملكة بالية، و«كان لتعدد الموازين والمكاييل وضرائب المرور ورسوم الجمارك الداخلية، ما يحول دون توحيد الأمة اقتصاديا ويجعل الفرنسيين أحيانا أجانب في وطنهم»[109]. كما وقعت انتفاضات مختلفة في فرنسا خلال القرن السابع عشر أهمها ما حدث في أعوام 1639 و1662 و1664 و1670 و1674 و1675 [110].لكل ذلك يمكن القول إن الأزمة التي عرفها «النظام القديم»[111] كانت أزمة شاملة ومتعددة المظاهر، وإن إفلاس الحكم أصبح حقيقة واقعية[112]. وعلى الرغم من هذه الأسباب المجملة، التي اصطلحنا عليها تجاوزا بالمباشرة وغير المباشرة، والتي وقف عندها المؤرخون كثيرا بالتفصيل والتدقيق، فإنه تجب الإشارة إلى ما ذكره أحد المؤرخين النقاد للثورة الفرنسية وهو ألكسي دي توكفيل A.de Tocqueville (1805 - 1859) الذي أشار إلى أن الثورة على الرغم من كل الأسباب الموضوعية والذاتية، أو المباشرة وغير المباشرة، قد اتسمت بطابع المفاجأة والمباغتة وقد استقبلها العالم بذهول[113]. وعليه فإن «البؤس وحده لا يفسر قيام الثورة، بل إن الضائقة الاقتصادية في العام 1789 سُيست، أسوة ببقية الأمور، وغدت تهدد بالانفجار»[114]. وإجمالا فقد اتحدت العوامل الموضوعية والذاتية والمباشرة وغير المباشرة، سواء تلك المتعلقة بالزراعة أو بالكوارث الطبيعية والاضطرابات السياسية، وأدت كلها إلى اندلاع الثورة التي وسمت نهاية القرن الثامن عشر، وليس من المبالغة القول أيضا إنها وسمت القرون التي تلتها.

ب - في مراحل الثورة

ليس من اليسير تحليل مراحل الثورة، وذلك نظرا إلى تشابكها وتعقدها، ولذا فإن ما نشير إليه لا يتعدى خطوطا عامة القصد منها إظهار ما يميز هذا الحدث التاريخي الكبير الذي هز فرنسا وأوروبا والعالم على السواء، وكانت مسرحه الأول مدينة باريس. ويمكن إجمال هذه المراحل في الآتي:

1 - في اجتماع المجالس العامة

في سنة 1786 طرح الوزير كالون الذي حكم ما بين 1783 و1787 ، برنامجا إصلاحيا يتضمن ضريبة عقارية تصاعدية تتناسب وقيمة الأرض، ويخضع لها الجميع بغض النظر عن انتمائهم الطبقي. ونظرا إلى إدراكه أن البرلمان سيعارض هذه الخطوة، دعا إلى عقد جمعية النبلاء والأساقفة، ولكن هؤلاء وبعد أخذ ورد قرروا إحالة الموضوع إلى برلمان باريس الذي «أعلن بعد سنة أخرى من المداولات والنقاش، أن كل نظام ضريبي جديد يقتضي انعقاد الهيئة التمثيلية للطبقات الثلاث على صعيد المملكة برمتها، علما بأن هذه الهيئة لم تكن قد انعقدت منذ العام 1615»[115]. وفي يوليو أعلن الملك موافقته على انعقاد هذه الهيئة بطبقاتها الثلاث: النبلاء والأكليروس (رجال الكنيسة)، والطبقة الثالثة (الطبقات الشعبية وعلى رأسها

البرجوازية). وهنا طرح السؤال الذي شغل الأذهان لفترة وهو: ما هو الشكل الذي ستتخذه هذه الهيئة؟ هل تمارس طبقتا الأكليروس والنبلاء حقهما التاريخي القديم في التمثيل الخاص، وتكون مساوية للهيئة المنتخبة من قبل الطبقة الثالثة التي تمثل 97 في المائة من الفرنسيين؟ وبعد أخذ ورد، ذهب برلمان باريس إلى إقرار الصيغة القديمة، أي اجتماع هيئة الطبقات الثلاث منفردة، كما كان ذلك في العام 1614 - 1615. لقد كانت الطبقة الثالثة تتكون من محامين، وموظفين حكوميين، وكتاب، وأطباء، وكانت على وعي كبير بمصالحها، وهو ما عبر عنه الأب سييس Sieyès (1748 - 1836) في مقالته «ما الطبقة الثالثة؟» (1787) التي أصبحت مشهورة، حيث قال في تعريفه لهذه الطبقة: «ما الطبقة الثالثة؟ إنها كل شيء. ماذا كانت حتى اليوم؟ لا شيء. ماذا تطلب؟ أن تصبح شيئا ما»[116]. كما دافع في هذه المقالة عن أن الأمة هي صاحبة السيادة. وفي أبريل من سنة 1789 جرت الانتخابات، واختارت كل طبقة ممثليها، وعقدت الطبقة الثالثة اجتماعاتها في ما يقارب أربعين ألف جمعية، وانتُخب ما يقارب ستمائة نائب قومي، وذلك وفقا للقانون المعمول به في ذلك الوقت الذي يقضي بأن كل رجل مسجل في جدول الضرائب ويتجاوز سنه خمسا وعشرين سنة يسمح له بحضور المجالس لأنه يتفق مع المبدأ القائل: «لا ضرائب من غير تمثيل برلماني»[117]. وكان على كل مجلس أن يحرر دفتر شكاوى أو عريضة المطالب. «ولم تشهد فرنسا لا في إبان الثورة، ولا خلال العقود التالية لها، انتخابات جاءت على ذلك القدر من الديموقراطية والشمول كالانتخابات التي أمر بها لويس السادس عشر في العام 1789»[118]. ولقد أسفرت انتخابات الطبقة الثالثة عن هذه العناصر: 268 موظفا حكوميا، 155 محاميا، 81 تاجرا، 62 مالكا، 31 من أصحاب المهن الحرة. وما يتميز به هؤلاء في تلك الحقبة هو كونهم لا يشكلون نمطا «من المواطنين الميالين إلى الرضوخ للطبقة الثانية الممثلة بثلاثمائة نبيل جلهم من الريفيين غير المطلعين كامل الاطلاع على التطورات الحديثة»[119]. وبعد خلاف حول الإجراءات المتصلة بانعقاد الاجتماع بين الطبقات الثلاث وعملية التصويت، خصوصا أن الطبقة الثالثة أصبح عدد أعضائها يساوي ضعف عدد ممثلي النبلاء، بالإضافة إلى المتعاطفين معهم من طبقة الأكليروس، ونتيجة الرفض والرفض المقابل أعلنت الطبقة الثالثة نفسها «جمعية وطنية» في 17 يونيو، ودعت رجال الدين والنبلاء إلى الانضمام إليها.

إن إعلان سيادة الجمعية الوطنية كان بمنزلة تدشين للتحدي الكبير، وبه كما يقول المؤرخ بالمر «بدأ تاريخ الثورة الفرنسية»[120]. وعندما اتخذ الملك إجراء غلق قاعة الاجتماعات قررت الطبقة الثالثة أن تجتمع في قاعة «لعبة الراحة أو التنس» حيث أقسموا قسمهم الشهير: «إن الجمعية الوطنية تكون قائمة حيث يلتقي ممثلو الطبقة الثالثة»، وقطعوا عهدا على أنفسهم بألا يتفرقوا «قبل أن يُقرَّ دستور المملكة على أسس متينة»[121]. وهكذا، وكما يقول البير

سوبول: «وقفت البرجوازية في المواجهة تؤلف مقدمة الطبقة الثالثة، وهي مدركة لحقوقها ومصالحها تمام الإدراك. فكانوا مثقفين، جديرين، شرفاء، متعلقين تعلقا وثيقا بطبقتهم ومصالحها التي لم يكونوا يميزونها عن مصالح الأمة بأسرها. فكانت الثورة القضائية (الحقوقية) في جوهرها عملهم الجماعي»[122].

2 - في الجمعية التأسيسية:

أعقبت هذه المرحلة القانونية مرحلة الثورة الشعبية، وبدأت بأن استدعى الملك الجيش بقصد حل المؤتمر. وعندما تكشف انقلاب البلاط عملت البرجوازية على تنظيم المقاومة الشعبية، وكانت كل العوامل تدفع نحو الثورة، وخصوصا بعد عزل الوزير نيكر Nicker (1732 - 1804) الذي حكم بين 1777 و1781، ولذا سارع الشعب الباريسي إلى إنقاذ الجمعية التأسيسية. وفي 10 يوليو قرر ممثلو الطبقة الثالثة المجتمعون في قصر بلدية باريس «تأمين قيام حرس برجوازي لحماية مدينة باريس بأسرع ما يمكن»[123]. كما أقر إنشاء لجنة دائمة للمؤتمر. ومنذ 13 يوليو عادت المظاهرات وظهرت جماعات تبحث عن الأسلحة، وبدأوا في حفر الخنادق وإقامة الحواجز، وفي 14 يوليو طالبت الجماهير بالتسلح العام، واستولت على سجن الباستيل[124]، وهو سجن الدولة الذي يمثل رمزا للسلطة، حيث كان الثوريون يأملون في الحصول على السلاح. ولا شيء يعادل إسقاط الرموز وقت الثورة. «إن الاستيلاء على الباستيل الذي جعل الرابع عشر من يوليو عيدا وطنيا لفرنسا، كرس سقوط الطغيان، واعتُبر في جميع أنحاء العالم بداية للتحرير»[125]. وفي 15 يوليو تراجع الملك وقرر إبعاد الجيش واستدعاء الوزير نيكر من جديد، وذهب إلى باريس لأنه كان يقيم في فرساي إلى ذلك الحين. وبانتقاله إلى باريس كرس نتائج ثورة 14 يوليو 1789، و«اتضح الانتصار الحقيقي للبرجوازية بشدة أعظم في 14 يوليو: إنه رمز الحرية»[126]. ثم التحق بثورة باريس ثورة المدن والأقاليم[127]. وفي هذا الوقت أعلنت الجمعية الوطنية نفسها حكومة بلدية، وعينت الفلكي بايي Bayet (1736 - 1793) رئيسا لبلدية باريس، ونظمت الحرس الوطني، وعهدت بقيادته إلى دي لفييت de La Fayette (1757 - 1834)، وقد اختار هذا الأخير للحرس الوطني علما ثلاثي الألوان، امتزج فيه لونا مدينة باريس الأحمر والأزرق بلون الأسرة المالكة الأبيض، وهو لايزال العلم الفرنسي إلى اليوم. وكان أمل لفييت «أن يجعل من هذا العلم رمزا لانصهار النظامين، القديم والجديد معا»[128]. وفي أواخر يوليو اقترنت حركات تمرد الفلاحين بما سمي «الرعب الكبير/الخوف الكبير» الذي عم البلاد. ومنذ ذلك الوقت أطلقت الجمعية الوطنية على نفسها اسم «الجمعية التأسيسية». ولكن في هذه الأثناء رحل شقيق الملك الكونت دارتو Dartois (1757 - 1836) بصحبة عدد من الأمراء والنبلاء سعيا وراء الدعم الخارجي. ومع أن الملك قد قبل بالجمعية التأسيسية وقبلت به رئيسا للدولة، غير أنه لم يتوقف عن

التخطيط للقضاء عليها، وستسبب محاولة هروبه في اندلاع حرب أهلية، أو ثورة مضادة، وذلك وفق التحليلات المعتمدة.

إن ما ميز أعمال الجمعية التأسيسية هو إعلانها في 26 أغسطس بيان حقوق الإنسان والمواطن، الذي تضمن «سبعة عشر بندا ولم يتجاوز الثلاثمائة كلمة، تمكن طباعته على ورقة واحدة. وقد علق في سائر أنحاء فرنسا، وترجم إلى جميع اللغات الأوروبية، وصار حديث الناس في الأندية والمقاهي، وأمسى الرمز الأساسي للنظام الجديد»[129]. ولم يقتصر عمل الجمعية التأسيسية على البيان والدستور، بل شمل كل الميادين السياسية والإدارية والدينية والاقتصادية، وتمكنت في ظرف وجيز من وضع أسس جديدة لمجتمع جديد[130].

3 - في الجمعية التشريعية والإرهاب:

في سنة 1791 فشلت سياسة التوفيق، وانفجر الوضع بثورة مضادة كان من علاماتها محاولة هروب الملك، وتحالُف المهاجرين مع الارستقراطية الرافضة الذين دُعموا بحركة الأكليروس الرافضة والمساندة من قبل قسم من الشعب، وهو ما أدى إلى الحرب الأهلية أو الثورة المضادة. وما زاد من حدة الصراع هو تدخل الدول الأوروبية بفعل الدور النشط للمهاجرين الفرنسيين في سويسرا وألمانيا والنمسا وبروسيا وإنجلترا، بالإضافة إلى الحكم السلبي للبابا بيوس السادس على مبادئ الثورة الفرنسية في ربيع 1791 [131]. ولقد أدى تسارع الأحداث إلى تولي الديموقراطيين زمام المبادرة وعلى رأسهم روبسبيير Robespierre (1758 - 1794) ودانتون Danton (1759 - 1794) وغيرهما، وإلى انطلاق حركة شعبية ديموقراطية أنهت تجربة الحكم الملكي الليبرالي الذي أقامه دستور 1791 [132]. وأدت الحرب مع الخارج إلى توسع مفهوم الأمة الاجتماعي الذي يعود الفضل فيه إلى الحرب[133]. وكان لحضور الجيوش الأجنبية إلى الأراضي الفرنسية الأثر الحاسم في اندلاع مقاومة ستحمل الثورة، ولاحقا جيوش نابليون خارج الحدود، وحتى خارج أوروبا[134]. ووجدت الحرب في روبسبيير وغيره من القادة تعبيرها الواضح، وبخاصة بعد انتفاضة 10 أغسطس 1792 التي توصف بالقومية، وذلك لدفاعها عن الوطن ضد الغزو الخارجي[135]. كما كانت «معركة فالمي» في 20 سبتمبر 1792 معركة فاصلة، عبر عنها الشاعر الألماني جوته Goethe (1749 - 1832)، الذي شارك فيها، أفضل تعبير عندما قال: «من اليوم وفي هذا المكان يقوم عهد جديد في تاريخ العالم»[136]. وبذلك انتهى عهد الجمعية التأسيسية، وبدأت مرحلة جديدة في الثورة تعرف بمرحلة الإرهاب، وذلك ابتداء من أغسطس - سبتمبر 1792، وكانت حربا على الداخل والخارج على السواء[137]. لقد أدت هذه الحرب إلى ظهور قوى سياسية عرفت بالجيرونديين Grenadines أو المعتدلين، والجبليين Montagnards أو المتشددين، وعلى رأسهم الثلاثي[138]: مارا Marat (1743 - 1793)، دانتون، روبسبيير. كما كان

من نتائج هذه الثورة الشعبية إعدام الملك لويس السادس عشر في 21 يناير 1793 في ساحة الثورة وسط حشد كبير من القوات ومساعدة ضخمة من الشعب[139]. ولقد علق أحد الحاضرين على ذلك بقوله: «ها نحن قد انطلقنا، فقد قُطعت الطرق خلفنا. وينبغي أن نسير إلى الأمام شئنا أم أبينا. وفي هذا الوقت على الأخص يمكننا القول: إما الحياة بحرية وإما الموت»[140]. وفي يوليو 1793 انتُخبت روبسبيير عضوا في لجنة السلامة العامة، وهو العام الذي أطلق عليه روبسبيير عام الفضيلة والإرهاب. ولقد «كان هذا الإرهاب وسيلة قمع رسمية اعترف بها علنا، فلا محاكمه، ولا سجونه، ولا مقاصله كانت سرية. ولم يلجأ إلى التعذيب، ولا إلى غسل الدماغ، ولا إلى الاعترافات التفاخرية (...) كان هذا الإرهاب من صنع شرطة حكومية أكثر عقلانية، وكان يهدف إلى ضمان النصر في الحرب، وإلى توطيد دعائم الجمهورية الثورية»[141]. وسُوِّغ هذا الإرهاب بضرورة التمييز بين الأصدقاء والأعداء في فترة الحرب الأهلية العصيبة. وبدأ بتصنيف المواطنين إلى مشبوهين ومحرضين، ثم شمل حتى المعتدلين، بل وحتى من لم يكن متحمسا بما فيه الكفاية للنظام الجديد. ولقد أصبح هاجس المثول أمام المحاكم الثورية والإعدام بالمقصلة هاجس كل فرنسي، أيا كان. ولقد نفذت أحكام الإعدام في 17 ألف فرنسي[142]. وكان من نتائج هذه السياسة، على الرغم من فظاعتها، انتصار الجمهورية في الحرب، التي انتهت بإعدام قادتها، وعلى رأسهم روبسبيير وسان - جوست Saint Just (1767 - 1794) وكوتون Cotton (1755 - 1794) وتسعة عشر من أنصارهم بالمقصلة من دون محاكمة، وكان ذلك في 10 تيرميدور (28 يوليو 1794)[143].

4 - من حكومة الإدارة إلى القنصلية:

بعد حكومة الإرهاب ولجنة السلامة العامة ظهرت حكومة الإدارة، وذلك عندما عاد المعتدلون الجيرونديون إلى الحكم في 25 يونيو 1794، وعمدوا إلى وضع هيئة تنفيذية مكونة من خمسة أشخاص ينتخبون لمدة خمسة أعوام. وقدم المؤتمر، ومنهم كوندرسيه الذي «يعد خير المفكرين الجيرونديين، دستورا يحتوي أحدث وأدق أصول الفلسفة الديموقراطية. ولكنه كان عسير التطبيق بشكل واضح، فلم يوضع قط موضع التنفيذ. فالمؤتمر الوطني كان يبغي دستورا يقلل من الديموقراطية، ويزيد من تركيز السلطة»[144]. ومن أهم ما أنجزته حكومة الإدارة: وضع دستور جديد بموجبه أسس حكومة الإدارة، وبرلمان بمجلسين: مجلس الخمسمائة ومجلس الأقدمين أو الشيوخ، عهد إليهما تعيين أعضاء حكومة الإدارة الخمسة. ولقد انتهت هذه المرحلة بما يعرف بالحركة الانقلابية البرلمانية والعسكرية في 18 برومير 1799 بقيادة نابليون بونابرت N. Bonaparte (1769 - 1821)، الذي يعود ظهوره إلى سنة 1795 بعد أن تعرف على بارا أحد أعضاء الهيئة التنفيذية، حيث عهد إليه هذا الأخير «الدفاع عن دار المؤتمر الوطني المهددة. وقد دلت خطط الجنرال بونابرت الحربية على أنه أستاذ

في فنه»[145]. وهو ما سيؤكده في اجتياحه إيطاليا، وفي معاهدته مع النمسا، وفي حملته على مصر 1797، وزحفه على سورية إلى أن وقف على أسوار عكا. وبتولي نابليون الحكم انتقلت الثورة من مرحلة القنصلية إلى مرحلة الإمبراطورية التي انتهت بهزيمته في معركة واترلو Waterloo في العام 1815 [146]. ولقد اشتهر نابليون بوضعه القانون المدني الذي أصبح نموذجا عالميا، وبتحقيقه «الاستقرار والازدهار لجميع الفرنسيين ماعدا ربع المليون من الجنود الذين لم يعودوا إلى بلادهم من ساحة الحروب التي خاضها»[147].

ج - في نتائج الثورة

أصابت الثورة الفرنسية مختلف المجالات الاجتماعية والسياسية والاقتصادية والثقافية، ومن أهم نتائجها:

1 - بيان حقوق الإنسان والمواطن:

لا شك في أن أهم نتيجة للثورة هي وثيقة إعلان حقوق الإنسان والمواطن في 26 أغسطس 1789 التي بينت جوهر حقوق الإنسان والأمة المستندة إلى الحق الطبيعي في مواده السبع عشرة. ومن هذه المواد أن حقوق الإنسان خاصة بالإنسان وسابقة لكل مجتمع ودولة، لأنها حقوق طبيعية وتمثل غاية الاجتماع السياسي. تقول المادة الأولى «الناس يولدون ويبقون أحرارا ومتساوين في الحقوق» وتتمثل هذه الحقوق في: الحرية، والملكية، والسلامة، ومقاومة الاستبداد. وأن الحرية هي الحق في «عمل كل شيء لا يلحق الضرر بالآخرين». وبذلك يكون حد الحرية هو حرية الآخرين. وتشمل هذه الحرية: الحرية الشخصية، والبراءة (المادة 9)، وحرية التعبير والطباعة والنشر على ألا يسيء الحق في التعبير إلى النظام الذي أقر هذه الحقوق، وحرية الاكتساب والتملك، وذلك بموجب المادة الثانية التي تقر بأن الملكية حق طبيعي. كما طالب الإعلان بربط الحرية بالمساواة، وأن القانون واحد للجميع، وأن الجميع متساوون أمام القانون. وأن الرتب والوظائف والأعمال كلها في متناول الجميع من دون تمييز في المولِد (المادة 6). وغاية الدولة هي المحافظة على المواطنين وعلى حريتهم والتمتع بحقوقهم. وأن الأمة هي السيدة (المادة 3). والقانون تعبير عن الإرادة العامة، وأن للمواطنين الحق في مراقبة المال العام وإدارته بواسطة ممثليهم (المادتان 14 و15). وبهذا الإعلان ألغت الثورة النظام القديم، وأزالت الفوارق والامتيازات، وأعلنت مبدأ المساواة بين جميع الفرنسيين في الحقوق والواجبات، وتم تأكيد هذا البيان لاحقا في الدستور أو في الدساتير التي ميزت حكومات الثورة[148]. وكان الدستور الذي صاغه اليعاقبة أول دستور ديموقراطي حقيقي تعلنه دولة حديثة[149]. ويعد تعبيرا صريحا عن المواطنة، وذلك بإلغاء التمييز بين ما كان يوصف في ذلك الوقت بالمواطنين الفاعلين والسلبيين، وتم التأكيد على أن «الشعب صاحب السيادة وهو مجموع المواطنين الفرنسيين»[150].

2 - الموقف من الدين :

تميزت الثورة الفرنسية بموقفها من الدين، ففي العام 1790 اعتمدت الجمعية التأسيسية الدستور المدني لرجال الدين، وأقرت أن من حق الشعب الفرنسي، صاحب السيادة، إدخال التعديلات التي لا تتصل بالعقيدة المسيحية، بل بالجوانب المدنية والخارجية للقطاع الفرنسي من الكنيسة المسيحية[151]. وحولت الأساقفة إلى موظفين مدنيين يتقاضون رواتب من الدولة. وكان موقف الثورة في البداية هو دفع الكنيسة نحو قدر معين من الاستقلال عن روما، وأن تقلل من امتيازاتها، ولكن تحولات الثورة أدت إلى مصادرة أملاك الكنيسة، واعتماد تقويم جديد وأعياد جديدة، بل وحتى ديانة جديدة أطلق عليها روبسبيير اسم «عبادة الكائن الأسمى»[152]. وتضمنت المادة الأولى من قرار 18 فلوريال (وفق التقويم الجديد) أن «الشعب الفرنسي يعترف بوجود الكائن الأسمى وخلود النفس». وأُقرت أربعة أعياد كبرى لتمجيد الثورة، وتم تدشين عيد الكائن الأسمى والطبيعة بوصفهما عبادة جديدة في 20 بريريال من السنة الثانية (8 يونيو 1794) وترأسه روبسبيير وفي يده باقة من الزهور والسنابل بعد أن انتُخب رئيسا للمؤتمر الوطني قبل ذلك ببضعة أيام[153]. و«للمرة الأولى في التاريخ الأوروبي، غدت المسيحية لا ضرورة لها. وقد غلب الطابع غير المسيحي على اللغة، والرموز، والملابس في العام 1789»[154]. ولكن مع مجيء نابليون بونابرت سيُعاد النظر في دور الدين والكنيسة، وذلك لأنه أدرك أن الدين وسيلة للخضوع الاجتماعي والكنيسة أداة للحكم، غير أنه مع ذلك «رفض على الكاثوليكية مرتبة دين الدولة ولو أنه اعترف بها دين أكثرية الفرنسيين»[155].

3 - التعليم والثقافة :

ومن بين النتائج الكبرى للثورة ما تم على مستوى التعليم والثقافة، ففي 21 - 19 ديسمبر 1793 صوَّت المؤتمر الوطني على قرار بإنشاء مدارس ابتدائية إجبارية ومجانية وعلمانية وفق منهاج تشرف عليه الدولة[156]. وأُقرت الامتحانات والمسابقات في اختيار الكفاءات[157]. وعلى الرغم من ارتباط الثورة بالتخريب، وهو جزء ملازم لمثل هذه العملية فإن المؤكد من قبل المؤرخين هو أن جهود الجمعيات الثورية كانت مستمرة في الحفاظ على تراث الأمة الفني. فعلى سبيل المثال أرسلت الجمعية التأسيسية لجنة الآثار إلى كل أنحاء فرنسا للبحث عن كل ما يستحق المحافظة عليه وتصنيفه، وفي 26 مايو 1791 خصصت الجمعية التأسيسية متحف اللوفر لجمع كل آثار العلوم والفنون[158]. وسار تقدم اللغة الفرنسية في الاتجاه نفسه[159]، وذلك لأن أكثر الفرنسيين كانوا يتحدثون لهجات محلية، ومثلما جعل المؤتمر الوطني الحرب قومية أصر في المقابل على جعل الفرنسية لغة قومية، وجعل من توحيد اللغة عنصرا أساسيا في أحكام وحدة الأمة، وعملت التربية والتعليم على إنفاذ هذا التوحيد، وكان من مصممي نظام التعليم الفيلسوف كوندرسيه الذي استلهم أفكار روسو[160].

4 - الوحدة الوطنية :

من أهم إنجازات الثورة إرساء دعائم الوحدة الوطنية، وذلك من خلال التوحيد الاقتصادي الذي تطلب نظاما موحدا للأوزان والمكاييل، وكان للعالم لفوازييه دور بارز في هذا النظام على الرغم من وقوعه ضحية من ضحايا الثورة. كما تم توحيد الجيش وفرض التجنيد الإجباري من خلال شعار: كل فرنسي جندي. ولقد «كان هذا الجيش الثوري هو الوليد الجبار لجمهورية اليعاقبة، وقد تحول من جيش من المواطنين الثوريين إلى قوة من المحترفين (...) فاحتفظ بالتالي بالخصائص الثورية، واكتسب السمات المتعلقة بالمصالح الخاصة، وتلك هي الخلطة النابليونية النموذجية»[161].

5 - الثورة وأوروبا :

يقول المؤرخ الإنجليزي هوبسباوم «لم يحدث قط في التاريخ الأوروبي، ولم يحدث إلا نادرا في أي مكان آخر، أن كانت النزعة الثورية وبائية شاملة إلى هذا الحد، سريعة الانتشار عن طريق العدوى التلقائية أو الدعاية المنظمة على السواء»[162]. ولقد عرفت علاقة الثورة بأوروبا وفق المؤرخين ثلاث مراحل هي: **المرحلة الممتدة** من 1789 إلى إعلان الحرب في 20 أبريل 1792 حيث «أثارت أحداث فرنسا خارج الحدود تأسي الملوك، وفضول ومحبة قسم من الرأي العام العالمي»[163]. ثم **المرحلة الثانية** وتميزت بانقسام بين الملوك وفرنسا، ويعود ذلك إلى العدوى التي مارستها الثورة وتمتد هذه المرحلة من العام 1792 إلى العام 1799 وتميزت بالحرب، **والمرحلة الثالثة** غلبت عليها شخصية نابليون وتمتد من العام 1799 إلى العام 1815.

6 - الثورة والعالم العربي :

ومن آثار الثورة الفرنسية في الشرق، وبخاصة في العالم العربي، غزو نابليون بونابرت مصر، حيث أُدخلت «الأفكار والأساليب والطرائق الغربية التي أدرك قيمتها جندي محلي قادر وطموح هو محمد علي»[164]. ولا يتردد بعض المؤرخين في جعل هذه الغزوة بداية النهضة العربية، وأن نشأة مصر الحديثة ترجع «إلى معركة الأهرام (أو معركة إمبابة) التي قضى فيها بونابرت على سلطة المماليك الهمج»[165]. وإذا كان هنالك نقاش في الفكر العربي الحديث حول أسباب النهضة بين الداخل والخارج، فإن الذي لا شك فيه هو أن غزو مصر من قبل نابليون كان له الأثر الكبير في مصر خاصة، وفي حركة النهضة العربية الحديثة عامة[166].

7 - الثورة والمستقبل :

لعل أهم فكرة حملتها الثورة الفرنسية هي فكرة أن «الثورة الاجتماعية ممكنة، وأن للأمم كيانا مستقلا عن بنية الدولة، مثلما أن للشعوب كيانا مستقلا عن الحكام، وأن للفقراء كيانا مستقلا عن الطبقات الحاكمة»[167]. ولقد عبر الفيلسوف الألماني كانط خير تعبير عن هذا الحدث عندما قال: «إن مثل هذه الظاهرة لا يمكن أن تنسى، إذ هي كشفت في الطبيعة

الإنسانية عن استعداد للعمل لما هو أفضل...لأن هذا الحادث هو من العظمة ومن الارتباط الوثيق بمصالح الإنسانية، ومن سعة التأثير في العالم بكل أجزائه، إلى حد أنه ينبغي أن تذكَّر به الشعوب في الظروف المناسبة، وعند المحاولات الجديدة التي من هذا النوع»[168]. ولم يتردد في جعلها علامة من علامات التقدم، ويتفق معه في ذلك عدد من الفلاسفة، خصوصا هيجل Hegel: (1770 - 1831)، وماركس Marx (1818 - 1883)[169].

ثالثا: تعقيب نقدي

لا شك في أن السؤال الذي يطرح نفسه بداية هو: ما علاقة التنوير بالثورة؟ لقد طُرِح هذا السؤال في عهد الثورة ولايزال يطرح حتى في أيامنا هذه. وهنالك خلاف حول طبيعة هذه العلاقة، فهنالك من يؤكد العلاقة المباشرة للتنوير بالثورة، في حين يرى آخرون أن العلاقة غير مباشرة، وسنحاول فحص مختلف هذه الآراء في العنصر الآتي:

1 - في العلاقة المباشرة:

لا شك في أن هنالك كتابات عديدة تؤكد هذه العلاقة، ومنها على سبيل المثال كتاب شاتوبريان «محاولة تاريخية وسياسية وأخلاقية حول الثورات القديمة والجديدة في علاقتها بالثورة الفرنسية»، المنشور سنة 1797 [170]. وكذلك كتاب جان جاك مونييه «في التأثير المنسوب للفلاسفة والماسونية والإشراقيين على الثورة الفرنسية»[171]. وهنالك من يرى أن الثورة ما هي إلا ممارسة وتطبيق للنظرية المتمثلة في التنوير[172]، وأن الثوار «أدخلوا فلسفة الأنوار إلى ميدان السياسة العملية (...) وكرسوا برنامجهم في إعلان حقوق الإنسان والمواطن الصادر في العام 1789»[173]. كما أننا نجد من الساسة والقادة الثوريين من أكدوا علاقة التنوير بالثورة، ومنهم سان - جوست الذي قال: «إن الأمم المستنيرة ستسارع إلى محاكمة أولئك الذين حكموها حتى الآن. سيهرب الملوك إلى الصحراء ليعايشوا الوحوش الضارية التي يضاهونها وحشية، وسوف تستوفي الطبيعة حقوقها»[174]. وهنالك من رفع التنوير إلى مستوى أيديولوجية الثورة الفرنسية كما تبينه روح القوانين والعقد الاجتماعي[175]. وأن التنوير قد بلور أيديولوجية تمثلت في «نزعة فردية علمانية عقلانية تقدمية، تهدف إلى تحطيم الأغلال التي كبَّلت الحرية الفردية...»[176]. لا شك في أن هذا الطرح لا يرى فرقا بين حركة التنوير بما هي حركة ثقافية متنوعة، والثورة بما هي حركة سياسية، وبعض مفرداته تحتاج إلى تمحيص، ومنها على وجه التحديد العلمانية. لذلك نجد صاحب هذا الرأي يستدرك ذلك ليميز بين فلسفة التنوير وأيديولوجية التنوير، وأنه «لا يصح لنا، إذا ما توخينا الدقة، أن نطلق على فلسفة التنوير اسم أيديولوجية الطبقة الوسطى»[177]. ومع ذلك نلقى من يؤكد هذه العلاقة الأيديولوجية[178]. وهنالك من ركز على ميزة من مميزات التنوير، أو على جانب من جوانبه

كالجانب العقلي الذي ظهر في مؤسسات الثورة فلقد «أراد أعضاء الجمعية كرجال نور أن يعقلنوا المجتمع والمؤسسات بعد أن أعطوا المبادئ التي يستندون إليها قيمة شاملة»[179]. ولعل أهم جانب يسترعي الانتباه هو الجانب القانوني المتمثل في نظرية الحق الطبيعي الذي اعتمدت عليه «نظرية العقد الاجتماعي كما تصورها روسو [والتي] جلبت إلى فلسفة الثورة الفرنسية فكرة الأساس الحقوقي للدولة، وهي إذ تحتج بحقوق الشعب قد أعلنت سيادة الشعب»[180]. وتمثل نظرية الحق الطبيعي كما صاغها فلاسفة التنوير، خصوصا روسو، الفارق الأساسي بين الثورة الفرنسية والثورة الإنجليزية ذات الأساس الديني، وأن لأفكار روسو أثرا فريدا في هذه الثورة[181]. وإذا كانت هذه الأفكار القانونية قد أثرت في الإنسانية عموما فإنها قد طرحت مشكلات منها: إذا كان للأمة السلطة المطلقة، فما هذه الأمة؟ لقد كانت تشير الأمة إبان الثورة إلى ما كان يعرف في ذلك الوقت بالطبقة الثالثة، أو كما قال سييس «إن الطبقة الثالثة تضم كل ما يخص الأمة، وكل ما ليس بطبقة ثالثة لا يمكن اعتباره من الأمة»[182]. وإذا كانت الأمة هي الشعب فمن هذا الشعب الذي يقرر؟ لقد كان دانتون على سبيل المثال يرى أن الشعب هو الجمهور، وفي نظر روبسبيير شيء غير شخصي يعبر عنه بالإرادة العامة، وفي نظر مارا فإن فكرة الشعب قريبة من البروليتاريا، كما أن موضوع الأمة يطرح علاقة الشعب والفرد؟

ويدافع أصحاب العلاقة المباشرة بين التنوير والثورة بما كان للماسونية من دور، وإلى كونها «تحولت بسرعة إلى حالة أوروبية، وأصبحت المؤسسة الأوروبية الوحيدة إلى جانب الكنيسة الكاثوليكية»[183]. ففي باريس أصبح من الثابت أن نشاط المحفل قد بدأ منذ 1725، وأنه (بين عامي 1720 و1790) كانت قد ظهرت مئات المحافل - 900 على الأقل في فرنسا - مع عشرات الأعضاء - 40 إلى 50 ألف عضو في فرنسا بفعالية متزايدة بين 1725 و1789 [184]. وتعتمد الماسونية على جملة من المبادئ أهمها المبدأ الكوني «العالم كله ليس سوى جمهورية كبرى كل قومية فيه هي عائلة وكل شخص فيه واحد من الأولاد»[185]. بالإضافة إلى فكرة العيش مع الآخر، وتعلم الفضائل، والاعتدال، والتسامح. على أن البحث التاريخي يفرض الإقرار بأن «ماسونية القرن الثامن عشر مركبة ومتناقضة، بكلمة واحدة، متنوعة»[186]. وإذا كانت المحافل الماسونية قد أدت دورا ما في عملية نشر التنوير في باريس، وإذا كان هنالك من الدارسين من يرون أن الجزء الأول من الموسوعة قد يكون من وحي وإلهام أو كتابة ماسونية، فإن عددا من المؤرخين يؤكدون أن معظم المساعدين والمشاركين في كتابة الموسوعة لم يكونوا ينتمون إلى الأخوة الماسونية[187]، كما يجب التمييز بين الأنوار الماسونية والأنوار الدنيوية[188]، وذلك بحكم أن هنالك ماسونية «معادية للفلسفة الإنسكلوبيدية التي رجمتها بالسباب والشتائم»[189]. ويرى آخرون أن هذه العلاقة علاقة عامة، وأنه إذا لم تحدث الثورة الفرنسية على أيدي حزب أو

حركة قائمة، ولم يتزعمها رجال لهم برنامج منظم وسابق، فإنها قد قامت بها مجموعة البرجوازية «التي ترعرعت أفكارها في أحضان الليبرالية الكلاسيكية كما رسم معالمها الفلاسفة، والاقتصاديون، ونشرها الماسونيون الأحرار، وشاعت في أوساط الجمعيات غير الرسمية»[190]. ويمكن بهذا المعنى أن نحمل الفلاسفة بحق مسؤولية الثورة.

كما يستدل أنصار العلاقة المباشرة بمواقف المعارضة والثورة المضادة، ذلك أنه «لما ظهرت الثورة تتويجا لعصر النور، عارضت الثورة المعاكسة، العقلانية بالسلطة والتقليد فاستعانت عليها بقوى العاطفة والغريزة الغامضة، وتسرب الشك إلى أولوية العقل باللجوء إلى الإيحاء الذاتي»[191]. ولا يمكن فصل مناهضة التنوير عن عملية مناهضة الثورة، وأن أنصار مناهضة التنوير كانوا من بين صفوف المهاجرين منذ سنة 1794، ولقد عبر أحد الكهنة المغمورين ويدعى دي كاستر de Castre في كتابه «أفكار وملاحظات للتوصل إلى معرفة الحقائق الرئيسية»، أن «بمقدار ما تستنير الشعوب بمقدار ما يزداد شقاؤها»[192]. وأُدين التنوير من خلال معادلة معروفة: التنوير يساوي الثورة، والثورة تساوي الإرهاب. ولقد عبر عن هذه الصيغة دي بونالد de Bonald بقوله: «لقد بدأت الثورة بوثيقة الإعلان عن حقوق الإنسان ولهذا السبب بالذات انتهت بحمام من الدم»[193]. كما نظر إلى التنوير على أنه وفر المستندات الأيديولوجية للاستعمار الأوروبي خلال القرن التاسع عشر، لأنها تؤمن بوحدة الجنس البشري وتقر بكونية القيم. وكوندرسيه الذي كان مؤمنا بالتقدم كان مقتنعا أيضا بأن تنوير جميع البشر مهمة ملقاة على عاتق الأمم المتحضرة. يقول: «أليس من واجب سكان أوروبا تمدين أو إبادة الأمم المتوحشة التي تحتل مناطق شاسعة من قارتهم ولو من دون احتلال»[194]. على أن ما تجب الإشارة إليه هو أن الحركات المناهضة للاستعمار هي بدورها استلهمت مبادئ التنوير وبخاصة الحرية والمساواة والكونية، وبهذا تكتسي عبارة «جدل التنوير» التي صاغها فلاسفة مدرسة فرانكفورت دلالتها العميقة. ومهما اختلفت طبيعة هذه العلاقة المباشرة، فإن الذي لا شك فيه هو أن هنالك علامات لا يخطئها الإدراك عن العلاقة المباشرة بين التنوير والثورة، وخير مثال على ذلك مشاركة بعض أعلام التنوير، ومنهم على وجه التحديد كوندرسيه الذي كان عضوا في الجمعية التأسيسية، وكان يمثل جناح الاعتدال[195]. كما أن معظم قادة الثورة كانوا متأثرين بدرجات متفاوتة ببعض أعلام التنوير، ومنهم على سبيل المثال سان - جوست المتأثر بمونتسكيو[196]، وروبسبيير الذي يعد تلميذا لروسو[197]. بل هنالك من يرى أن روسو فيلسوف الثورة بلا منازع[198]، ولكن هل ترقى هذه العلاقة إلى مستوى علاقة النظرية بالواقع أو الأيديولوجية بالسياسة؟ هذا ما يشكك فيه أصحاب العلاقة غير المباشرة.

2 - في العلاقة غير المباشرة :

يرى القائلون بالعلاقة غير المباشرة أن القول بالعلاقة المباشرة يستوجب الإجابة عن هذه الأسئلة الوجيهة: هل هنالك سياسة للتنوير؟ وهل هنالك تحضير مسبق من قبل التنويريين

لحدث الثورة؟ وماذا تعني مساندة التنويريين لفكرة المستبد المستنير؟ هل كانت تعبيرا عن موقف ظرفي وحساب تكتيكي، أم كانت تعبيرا عن اختيار فكري واستراتيجي؟ كما تطرح أسئلة من قبيل: كيف نفسر سلوك بعض قادة الثورة مثل روبسبيير الذي هدم تمثال هلفثيوس في نادي اليعاقبة، وهاجم بحدة الموسوعيين واعتبرهم فاسدين وملاحدة، ولم ينج من هجومه إلا روسو الذي يتمتع بوضعية خاصة في عصر التنوير كما أشرنا إلى ذلك[199]. وهل يصح الحديث عن فلسفة واحدة للتنوير، وعن حقيقة وجود نظرة ورؤية أو أيديولوجية تنويرية معدة ومنظمة ومحددة سلفا؟[200] لا شك في أن هنالك روحا عاما عبر عنه فلاسفة ومفكرو التنوير، ويتفق مع ما ذهب إليه كانط من أن التنوير هو خروج الإنسان من حال القصور، وأن ما يميز هذا الروح هو الانعتاق والتحرر الفكري والأخلاقي[201]، وهذا ما عبر عنه دي مارسي في كتابه «محاولة في الأحكام المسبقة»، بقوله «النوع الإنساني يستنير، الأمم تعرف مصالحها الحقيقية، أشعة كثيرة تتجمع لتشكل في يوم ما كمية هائلة من النور التي تدفئ القلوب، وتنير العقول وتحيط بالذين يبحثون عنها»[202]. لكن مع ذلك هنالك خلافات كثيرة بين أولئك المفكرين والكتاب، وأن عملية استنتاج نظرة واحدة وموحدة لا تعدو أن تكون عملية تأويلية في المقام الأول. من هنا لا يجب وضع صورة نمطية للتنوير الذي يتميز بتنوعه وغناه، حيث تشكل التعددية فيه مسألة تأسيسية وتكوينية[203]. وأنه بقدر ما كان يضم أنصارا فإن له خصوما، ولعل أديبا مثل صاد Sade (1740-1841) يمثل بلا شك الوجه الآخر للتنوير و«الابن الملعون والمنبوذ للتنوير»[204]. كما أن هنالك تنويريين ينتمون إلى نزعة أفلاطونية أو ديكارتية أو مالبرانشية أو أوغسطينية بدءا بالناقد فنيلون الذي كان تأثيره كبيرا في مجمل القرن الثامن عشر[205]. كما أن القرن الثامن عشر كان قرن التصوف المسيحي، وضم اتجاهات إشراقية (illuminisme) تقوم على نوع من العرفان القديم، ومن هؤلاء الفيلسوف سان مارتان S.Martin (1743 - 1803) في كتابيه «أخطاء الحقيقة»، و«إنسان الرغبة»... إلخ.

لذا فإن الأقرب إلى الحقيقة والواقع القول إن العلاقة متشابكة، وأنها ذات طبيعة ثقافية بالدرجة الأولى أكثر منها سياسية أو أيديولوجية[206]، وأن التنوير بما هو ثقافة في الحرية والنقد والعقل قد مهد للثورة، وبالتالي فإنه من الضرورة أن نأخذ بعين الاعتبار الواقع الإيجابي لهذه الحركة الفكرية المعروفة باسم التنوير، وأنها «تمخضت عن حال ترقب. لا ترقب ثورة، بل ترقب حضارة مستقبلية تتحقق في الغد القريب، وتكون أكثر عقلانية، وتقدمية، وفعالية، وإنصافا من الأوضاع السائدة داخل الكنيسة والدولة»[207]. وضمن هذا المنحى هنالك من يتحدث عن الأصول الفكرية للثورة الفرنسية التي تتميز وتختلف عن الأفكار الثورية، وهو تمييز في تقديرنا غاية في الدقة[208]. ومهما كانت الآراء في طبيعة العلاقة بين التنوير والثورة، فإن الذي لا شك فيه هو أن حركة التنوير بما هي حركة ثقافية قد أسست لقيام

الحضارة الغربية، وأننا لانزال مرتبطين بهذه العملية التاريخية، كما أن الوثيقة التي أسفرت عنها الثورة تعد في الواقع تلخيصا لما جاء في «فلسفة الأنوار، وتأكيدا لموقف أخلاقي، ودليلا لمجتمع مدني منظم، وليس لكائنات بشرية تعيش على سليقتها»[209].

3 - في التحولات:

إن المؤكد تاريخا ومعرفيا هو أن التنوير والثورة قد عرفا تحولات تاريخية أساسية[210]. وأصبح من المؤكد أن باريس ليست إلا عاصمة من بين عواصم التنوير والثورة[211]، وأنه إذا كان العلم الطبيعي لايزال يوجه الحضارة الغربية، فإن هذا الأساس قد عرف تحولات أساسية ليس أقلها تحول النموذج العلمي من الفيزياء الكلاسيكية إلى الفيزياء النسبية والثورة البيولوجية. وعلى الصعيد الفكري تعد الحداثة في صورتها الرومانسية شكلا من أشكال نقد التنوير منطلقة من مبدأ خلاصته أنه ليس من الحكمة أن نتجاهل أهواء القلب التي لا يعرفها العقل على الإطلاق. ولقد استعملت الرومانسية «في فرنسا وألمانيا بحلول أواخر التسعينيات من القرن الثامن عشر، بوصفه شعارا مناوئا للثورة من قبل المحافظين المعادين للبرجوازية»[212]. وكان الشاعر الألماني جوته يرى أنه: «مع فولتير هنالك عالم انتهى، ومع روسو هنالك عالم يبدأ»[213]. كما تحولت الثورة إلى الإمبراطورية وإلى الاستعمار، وانتقلت من ثورة الإنسان والمواطن إلى إمبراطورية التمييز والاستعباد[214]، «ولم يكد حكم نابليون ينتهي، حتى طغى عنصر الغزو والاستغلال الإمبريالي على عنصر التحرير، بينما كانت الجيوش الفرنسية تهزم بلدا ما، أو تحتل أراضيه أو تضمها إليها»[215]. والمثال على ذلك هو الجزائر التي احتلتها فرنسا سنة 1830. وعلى الرغم مما لاقته أفكار الثورة الفرنسية من ترحيب في كامل أوروبا، فإنها لم تقم خارج حدود فرنسا حكومة موالية بعد انسحاب القوات الفرنسية [216]. ولذا فإن هنالك من يرى أن الثورة الفرنسية فشلت، بعد أن ضللها تمرد جماهيري[217]. وإذا كانت الثورة قد نجحت في إقصاء الملكية وطبقة النبلاء والكنيسة، وفي تقويض البنى الاجتماعية والقانونية للنظام القديم، فإنها لم تعد بالفائدة إلا على البرجوازية، وأنها شقت الطريق، على حد قول المؤرخ لوفيفر، أمام مجتمع رأسمالي وبرجوازي [218]. ويجمع مؤرخو الثورة الفرنسية، بمختلف جنسياتهم، على إطلاق صفة «الثورة البرجوازية» على أحداث 1789 والأعوام التالية [219]، كما يؤكدون أثرها في مختلف الثورات التي عرفتها فرنسا وأوروبا، ومنها انتفاضة الطلاب في مايو 1968. أنه ليس من الموضوعية التاريخية أو النظرية أن نربط التحولات السياسية والدينية التي أصابت فرنسا وباريس بحادث التنوير والثورة فقط، بل يجب النظر إلى هذا التحول الحضاري من خلال التطور السياسي واللاهوتي منذ عصر النهضة، وخصوصا تلك التحولات المتعلقة بالشأن الديني والسياسي وممارسة السلطة، وبدأت بالإصلاح الديني، خصوصا ما تمثل في مطلبها الإيماني القائم على حرية الضمير واستقلاله

عن كل وصاية[220]. كما لا يمكن فصل حادث الثورة عن الثورات الأوروبية وبخاصة الثورة الإنجليزية والأمريكية، على الرغم من أن الثورة الفرنسية تميزت بل تفردت بخطابها الذي عبر عنه بيانها الخاص بحقوق الإنسان والمواطن، وبتحويل السلطة المرئية الممثلة في الملك والعاهل إلى سلطة الأمة اللامرئية التي تمنح الشرعية أو ترفعها عن السلطة[221]. والحق فإن النقد لم يفارق التنوير منذ ظهوره وإلى يومنا هذا، ولعل من المفيد كتابة التاريخ النقدي لفكرة التنوير حتى يتحرر أنصاره وخصومه على السواء من بعض أوهامهم. لقد رافق النقد التنوير من خلال معارضيه في القرن الثامن عشر، واستمر بأشكال مختلفة في الرومانسية والحداثة وما بعد الحداثة. ويعد كتاب أدورنـــو Adorno (1903 - 1969) وهوركهايمر Horkheimer (1895 - 1973): «جدل التنوير» [1944]، بمنزلة الكتاب النقدي للتنوير بلا منازع، حيث دعوا فيه إلى ضرورة أن «نفهم كيف أن الإنسانية التي بدلا من أن تلتزم بشروط إنسانية حقة، سرعان ما راحت تغرق في شكل جديد من أشكال البربرية»[222]. وأنه «منذ أن وجد التنوير بمعناه العام، بما هو تفكير متقدم، فإنه كان يعمل على أن يحرر الناس من الخوف وأن يجعلهم سادة أنفسهم. غير أن مصير الأرض قد انتقل من التنوير إلى الكارثة الكلية»[223]. وأن العقل الأداتي في محاولته للسيطرة على الطبيعة وعلى المجتمع والإنسان، قد أدى إلى الانحطاط الكامل، وأن هذه الكارثة حصلت بفعل الهيمنة والسيطرة ليس فقط للعقل الأداتي بل للأسطورة أيضا، من هنا لم يترددا في القول إن «التنوير قد سقط في الأسطورة»[224]، وبخاصة في أسطورة التقدم. وقامت أخيرا ما بعد الحداثة على نقد التنوير، هذا ما نقرأه على سبيل المثال وليس الحصر عند الفيلسوف الفرنسي جان فرانسوا ليوتار J.F. Lyotard (1924 - 1998) الذي نشر سنة 1979 كتابه: «الوضع ما بعد الحداثي» الذي يعد أول نص فلسفي طرح الأفكار الأساسية لما بعد الحداثة، والتي يمكن إجمالها في الاعتراض على مختلف قيم التنوير كالتقدم والحرية والعقل والإقرار بفشل مشروع الحداثة الغربية. وفي نظره، فإن غياب الأفق الكوني والتحرر العام يسمح لإنسان ما بعد الحداثة بالتأكد من نهاية فكرة التقدم والعقلانية والحرية. وأهم مظهر من مظاهر فشل الحداثة النابعة من التنوير هو أن نصف البشرية يواجه التعقيد، والنصف الآخر يواجه المجاعة. وأن الحروب التي عرفتها البشرية، تركت الإنسان يعيش بلا أوهام أو أساطير، أو وفقا لتعبيره من دون نصوص سردية كبرى أو ميتاسردية /Métarécite (grands récits [225]. وإذا كان هنالك نقد للعقل التنويري بما هو عقل نفعي وأداتي وتسلطي، والعلم بما هو سلطة وسيطرة على الطبيعة، وللإنسان بما يحمله من نزعة تكميمية وفردية، والكونية بما هي إقرار لكونية القيم الأوروبية التي فرضت بالقوة العسكرية، وسمح لأحد المنظرين الاستعماريين وهو بول لورا بوليو Paul Leroy - Beaulieu بالقول: «إن نحو نصف سكان الكرة الأرضية من المتوحشين يناشدون الشعوب المتحضرة التدخل لمساعدتهم بصفة

منتظمة ومستمرة»[226]. ومع ذلك، نستطيع القول إنه إذا كان التقدم الخطي والتصاعدي قد كشف عن حدوده ومخاطره[227]، فإن التقدم بما هو «اكتساب القدرات الخاصة لحل بعض المشكلات، والوعي بالمشاكل الجديدة»[228]، ضروري لحل المشكلات الحيوية والمصيرية المطروحة على الإنسانية، وأن العقل بما هو ملكة معرفية وطاقة إبداعية لا تتعارض مع الخيال والذاكرة والوجدان، وأن تنمية المعرفة العلمية بما هي إمكانية إنسانية لتحسين القدرة هي السبيل لحل المشكلات بل المعضلات التي تواجهها الإنسانية، وأن العالمية/الكونية بما هي وحدة في التنوع وحق في المساواة والعدل والاعتراف هي التي تمكننا من حل نزاعاتنا بطرق سلمية.

وإذا كانت أوروبا عموما، وباريس على وجه الخصوص، قد شرعت في إعادة النظر في أسس مشروع التنوير، مثلما تشير إلى ذلك التظاهرة[229] التي نظمتها المكتبة الوطنية بباريس بمناسبة مرور قرنين على التنوير، ومثلما أكد ذلك أحد منظميها الذي قال «إذا كنا اليوم نريد أن نجد في فكر الأنوار ركيزة تساعدنا على مجابهة مشكلاتنا المعاصرة، فإنه ليس في وسعنا قبول جميع المقولات التي جرت بلورتها خلال القرن الثامن عشر كما هي (...) ونحن أحوج في الواقع إلى إعادة تأسيس للأنوار، إعادة من شأنها أن تحافظ على إرث الماضي لكن مع إخضاعه لمراجعة نقدية (...)، ونحن إذ نقوم بذلك لسنا نركب خطر خيانة الأنوار، بل على خلاف ذلك تماما لا سبيل أمامنا كي نبقى أوفياء لها إلا بنقدها»[230]. فإننا في ثقافتنا العربية في أشد الحاجة إلى فحص هذه العلاقة من جديد، وذلك من خلال سؤال الاستعمار والتحرير والتنمية، قصد فهم حاضرنا وتدبر مستقبلنا.

الهوامش

1 هذا العنوان من اقتراح مجلة «عالم الفكر» ضمن ملفها الخاص بـ : «باريس عاصمة العالم»، وفضلنا تذييله بعنوان فرعي بغرض تحديد مجال البحث، إذ لا حاجة إلى الإشارة إلى مدى توسع الموضوع وتعقده، مما يجعل محاولة تفادي الاختزال والتبسيط والتعميم في غاية الصعوبة.

2 موريس كروزييه (إشراف)، تاريخ الحضارات العام، نقله إلى العربية يوسف أسعد داغر وفريد داغر، عويدات للنشر والطباعة، بيروت - لبنان، المجلد الخامس، 2003، ص 8.

3 باريس في الأصل قرية لصيادي سلت Celts يتحدرون من قبيلة البريسي Parisii وذلك في حدود القرن الثالث قبل الميلاد. دخلت المسيحية إلى باريس على يد القديس دونيس saint Denis الذي قتله الرومان في سنة 280. وفي سنة 451 قاومت باريس الغزو البربري بقيادة القديسة جونفياف sainte Genevieve. وفي سنة 486 جعل منها الملك كلوفيس Clovis عاصمة لملكة الفرنك. غير أنها تقهقرت في ظل حكم الكاروليجيين (Carolingiens). وبعد أن تعرضت لغزو النورماد ، تحولت من جديد إلى عاصمة وذلك من قبل الملك هيغ كابي Hugues Capet سنة 987، وفي القرنين الحادي عشر والثاني عشر عرفت نهضة تجارية وعمرانية وتوسعت على ضفتي نهر السان Seine، وفي القرن الثالث عشر أصبحت واحدة من أكبر المدن الأوروبية.

- Jean Favier, Paris deux milles ans d'histoire, Paris, Fayard, 1997, p.793.

4 لقد كانت باريس واحدة من أكبر المدن الأوروبية من حيث السكان، إذ قُدر عدد سكانها في نهاية القرن الثامن عشر، أي قبل اندلاع الثورة بنحو نصف مليون نسمة من مجموع نحو عشرين مليون نسمة. وكانت تضم كثيرا من المدارس والكليات والجامعات والأكاديميات وقاعات المسرح والموسيقى، وكانت من أكثر المدن المبلطة والمنارة، إذ يقرب عدد المصابيح الليلية فيها نحو خمسمائة فانوس، وبذلك كانت مدينة مستنيرة رمزيا وماديا. وما كان للعلماء والكتاب في هذه الحقبة إلا أن يزوروا باريس ويخالطوا صالوناتها الأدبية والفكرية والسياسية مثل ما حدث على سبيل المثال مع الفيلسوف الإنجليزي ديفيد هيوم (1711-1776) الذي قضى وقتا في باريس تعرف خلاله على جان جاك روسو (1712-1778). كما كانت أيضا وجهة للمغامرين والعشاق على شاكلة كازانوفا. انظر بشكل خاص:

- Louis-Sébastien Mercier, Tableau de Paris, 1782, Les archives de la révolution française 12.548 (BNF).

5 بيير شونو، الحضارة الأوروبية في عصر الأنوار، ترجمة سلمان حرفوش، دار كنعان، دمشق - سورية، 2003، ص 382.

6 بول هازار، الفكر الأوروبي في القرن الثامن عشر، ترجمة محمد غلاب، دار الحداثة، بيروت - لبنان، ص 43.

7 François René vicomte de Chateaubriand, Le Génie du christianisme, cote Res D 5716,(B.N.F).

8 من المعلوم أن أفلاطون قد ربط بين المعرفة والنور من خلال أسطورة الكهف، كما ربطت المسيحية بين النور والله ، ونقرأ في القرآن قول الله تعالى ﴿الله نور السموات والأرض مثل نوره كمشكاة فيها مصباح المصباح في زجاجة الزجاجة كأنها كوكب دري يوقد من شجرة مباركة زيتونة لا شرقية ولا غربية يكاد زيتها يضيء ولو لم تمسسه نار نور على نور يهدي الله لنوره من يشاء ويضرب الله الأمثال للناس والله بكل شيء عليم﴾ (سورة النور: الآية 35). وفي العصر الحديث تحدث الفلاسفة عن نور الطبيعة وربطوه بنور العقل، كما بين ذلك ديكارت ومن بعده الديكارتيون عموما، انظر على سبيل المثال:

- ديكارت، البحث عن الحقيقة بواسطة النور الطبيعي، ترجمة وتقديم، مجدي عبد الحافظ، المركز القومي للترجمة، القاهرة 2007، ص 73 وما يليها.

9 روبرت بالمر، 1789 ثورات الحرية والمساواة، ترجمة هنريت عبودي، دار الطليعة، بيروت - لبنان 2008، ص 41.

10 تزفيتان تودوروف، روح التنوير، تعريب حافظ قويعة، دار محمد علي للنشر، صفاقص - تونس، 2007، ص 10.

11 Dominique Lecourt (sous la dir), Dictionnaire d’histoire et philosophie des sciences, Paris, P.U.F, 1999, p.691.

12 Ibid, p.691.

13 السيد نفادي، العلم والنظرة إلى العالم، مطبعة الجمهورية، (د ـ ت) ، ص 82.

14 عبد القادر بشته، دالمبير عالم الطبيعة والمفكر الوضعي، دار الطليعة بيروت، 2006، ص 38 - 46.

15 إيسايا بيرلين، عصر التنوير: فلاسفة القرن الثامن عشر، ترجمة فؤاد شعبان، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، 1980، ص 10.

16 Jean Lefranc, Le XIII siècle, in Denis Huisman, Histoire de la philosophie française,Paris,Perrin édition, 2002, p. 278.

17 روبرت بالمر، مرجع سابق، ص 41.

18 ولتر ستيس، الدين والعقل الحديث، ترجمة إمام عبدالفتاح إمام، مكتبة مدبولي، القاهرة - مصر، 1998، ص 93.

19 Etienne Bonnot de Condillac, Traite des sensations,8-331, (B.N.F),p.110.

20 Jean Lefranc, Ibid,p. 297.

21 ميشيل فوكو، الكلمات والأشياء، ترجمة مجموعة من الأساتذة، مركز الإنماء القومي، بيروت - لبنان، 1989 - 1990، ص 136.

22 لقد فضلنا الاكتفاء بكتابة مقابل لأسماء الأعلام المجهولة.

23 نقلا عن ميشيل فوكو، مرجع سابق، ص 127.

24 واليسوعيون مذهب في الرهبنة المسيحية، أسسه اغناطيوس دي لويولا العام 1540. يعرف بنسبه ليسوع المسيح، وبدوره التبشيري وبخاصة في مجال التعليم. أما الجنسينية فمذهب ديني وسياسي ظهر في فرنسا وتحديدا في القرنين السابع عشر والثامن عشر، ومؤسسه هو الأسقف كورتيس جوستين (1605 - 1650)، ولقد عرض أفكاره في كتابه: الأوغسطينية، 1640.

25 موريس كروزييه، مرجع سابق، ص 17.

26 المرجع نفسه، ص 17.

27 Ernst Cassirer, La philosophie des lumières, tra par, Pierre Quillet, Paris, Fayard, 1966, p. 33.

28 Ibid, p.47.

29 Ibid, p. 52.

30 Ernst Cassirer, op-cit, p. 33.

31 كرين برينتون، تشكيل العقل الحديث، ترجمة شوقي جلال، مراجعة صدقي حطاب، عالم المعرفة، رقم 82، 1984، ص 131.

32 Ernst Cassirer, Ibid, p.33.

33 نادية التازي (إشراف)، مفاهيم عالمية: الطبيعة، ترجمة عبد القادر قنيني، المركز الثقافي العربي، بيروت - لبنان، 2006، ص 66.

34 نقلا عن، بيار ماشري، كونت الفلسفة والعلوم، ترجمة سامي أدهم، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت – لبنان، 1996، ص 44.

35 Jean Lefranc, op-cit, p. 251.

36 Ibid,p.253.

37 Ibid,p. 253.

38 Ibid,p. 254.

39 Du Marsais, Essai sur les préjuges, Paris, Niogret, 1822, (B.N.F), p. 260.

40 قصة الحضارة، روسو والثورة، الجزء الأول من المجلد العاشر، مرجع سابق، ص 44.

41 Jean Lefranc, op-cit,p.271.

42 Ibid,p. 280.

43 نقلا عن ، عزمي إسلام، جون لوك، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة – مصر، (د – ت)، ص 234.

44 Voltaire, Dictionnaire philosophique, Paris, Editeur Firmin Didot frère, 1828, (B.N.F) article: Philosophie.

45 Rousseau, Nouvelle Heloise, Paris, Editeur A. Houssiaux, 1852,(B.N.F),p.8.

46 انظر على سبيل المثال:

- Daniel Mornet, La pensée française au XVIII siècle, Paris, Librairie Armand Colin, 1926, (B.N.F),p.148-150.

47 Voltaire, Dictionnaire philosophique, op-cit, articleÅ: Religion.

48 Ibid, section II.

49 Ibid, section II.

– تجدر الإشارة إلى أن فيلسوف التنوير الألماني كانط دعا إلى مثل هذه الأفكار في كتابه «الدين في حدود العقل البسيط»، معتبرا أن الدين الواحد هو دين الأخلاق.

50 المرجع نفسه، ص 184.

51 إريك هوبسباوم، عصر الثورة (أوروبا 1789 – 1848)، ترجمة فايز الصياغ، المنظمة العربية للترجمة، بيروت – لبنان، 2007، ص 407.

52 المرجع نفسه، ص 407 و408.

53 المرجع نفسه، ص 409.

54 ول وايرزيل ديورانت، قصة الحضارة، عصر فولتير، ترجمة فؤاد أندراوس، مراجعة علي أدهم، الجزء الأول من المجلد التاسع، دار الجيل، بيروت، 1998، ص 34.

55 المرجع نفسه، ص 34.

56 المرجع نفسه، ، ص 35.

57 إريك هوبسباوم، المرجع السابق، ص 70.

58 رونالد سترومبرج، المرجع السابق، ص 199.

59 صلة هذين الفيلسوفين بإنجلترا صلة قوية، سواء من حيث الزيارة أو الكتابة، فلقد زار مونتسكيو إنجلترا وكتب عن دستورها في مقدمة كتابه مبديا إعجابه بالدستور البريطاني غير المكتوب والقائم على الحرية أو الملهم بروح الحرية، مؤكدا في الوقت ذاته أن الحكم يجب أن يتفق مع طبيعة الشعب الذي يحكمه.

واستفاد روسو من منحة ملكية بمساعدة دفيد هيوم.

60 Montesquieu, Esprit des lois, Première partie, Livre I,(B.N.F).

61 Ibid, livre, chI.

62 Ibid, livre XI, ch V.

63 Jean Lefranc, op-cit, p293.

64 ليو شتراوس وجوزيف كروبسي، تاريخ الفلسفة السياسية، ترجمة محمود السيد، الجزء الثاني، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2005، ص 142 - 163.

65 ديريك هيتر، تاريخ موجز للمواطنية، ترجمة اصف ناصر ومكرم خليل، دار الساقي، بيروت - لبنان، 2007، ص 106 و107.

66 تودوروف، المرجع السابق، ص 65.

67 Philippe Roger, Tolérance et minorité a l'age des lumières, in, Etudes littéraire, vol.32,n 1-2,2000,p.163.

68 جون لوك، رسالة في التسامح، ترجمة عبدالرحمن بدوي، دار الغرب الإسلامي، بيروت - لبنان، 1988.
انظر كذلك:
الزواوي بغوره، التسامح وثقافة السلم عند ابن باديس، مجلة رواق عربي، السنة الخامسة، العدد 19، مركز القاهرة لدراسات حقوق الإنسان، 2000.

69 Pierre Bayle, Commentaire philosophique sur ses paroles de Jésus-Christ Contraint-les d'entrer ou, Traite de la tolérance universelle, (BNF), COTE/NUMM-87523.

70 Voltaire, op-cit, article : Tolérance, section, I-II-III.

71 Ibid, articleÅ: Philosophie, section, I-II.

72 Jean Lefranc, op-cit, p. 267.

73 Voltaire, op-cit, article : Tolérance, section, V.

74 Nicolat-Antoine Boulanger, Recherche sur l'origine du despotisme oriental: ouvrage post-hume,1766,(B.N.F),8-E-751.

75 في إحدى مسرحيات باليسو وعنوانها: الفلاسفة 1760 نقرأ عبارة: (الحكيم الحقيقي هو الحكيم العالمي).

76 Montesquieu, op-cit, livre XI, ch V.

77 نقلا عن، تزفيتنان تودوروف، المرجع السابق، ص 172.

78 المرجع نفسه، ص 247.

79 Kisito Owona, L'universel démocratique n'est pas un rêve totalitaire occidental, in, Revue du MAUSS,n 25,2005, p.380.

80 اريك هوبسباوم، المرجع السابق، ص 434.

81 ايسايا بيرلين، مرجع سابق، ص 10.

82 Jean Lefranc, op-cit, p.329.

83 Condorcet, Cinq mémoires sur l?instruction publique, Paris, Flammarion, 1984.

84 Condorcet, Esquisse d'un tableau historique des progrès de l'esprit humain, Paris, Varin, 1970, p.40.

- يصف كوندرسيه مراحل الفكر البشري في عشر مراحل هي: التجمعات الأولى، الرعي والزراعة، اكتشاف الكتابة، تصنيف العلوم في اليونان، مرحلة الانحطاط، الحروب الصليبية، اكتشاف الطباعة، القضاء على التسلط، من ديكارت إلى جمهورية الفرنسية، مستقبل التقدم. وهي مراحل تتناسب والفصول العشرة التي يتكون منها الكتاب.

85 تزفيتان تودوروف، المرجع السابق، ص 23.

86 مكسيم رودنسون، جاذبية الإسلام، ترجمة إلياس مرقص، دار التنوير، بيروت - لبنان، ط 2، ص 45.

87 أول من استعمل مصطلح الاستيتقا هو الفيلسوف البروسي بومقرتن (1714 - 1762).

88 Jean Lefranc, op-cit,p. 338-339.

89 تتكرر كثيرا هذه العناوين في هذا العصر.

90 فيليب فان تيجيم، المذاهب الأدبية الكبرى في فرنسا، ترجمة فريد أنطونيوس، منشورات عويدات، بيروت - باريس، ط 2، ص103.

91 أرنولد هاوزر، الفن والمجتمع عبر التاريخ، ترجمة فؤاد زكريا، الجزء الثاني، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط 2، 1981، ص 8. ولمزيد من الاطلاع حول خصوصية هذا الأسلوب انظر:

- عفيف بهنسي، الفن في أوروبا من عصر النهضة حتى اليوم، دار الرائد العربي ودار الرائد اللبناني، المجلد الثاني، 1982، ص 116 و117.

92 فيليب فان تيجيم، المرجع السابق، ص 173.

- انظر كذلك، ول وايرزيل ديورانت، قصة الحضارة، عصر فولتير، الفصل التاسع، انتصار الركوكو، ص 89 - 121.

93 المرجع نفسه، ص 37.

94 إريك هوبسباوم، المرجع السابق، ص 67.

95 المرجع نفسه، ص 66.

96 لمعرفة الموقع المتقدم والمميز لباريس قبل اندلاع الثورة انظر على سبيل المثال:

- Youri Carbonnier, Le c'ur de Paris a la veille de la révolution, étude de géographie sociale, in, Revue, Histoire urbaine, n 6, 2002/2, p. 43-68.

97 لا يخفى على أي باحث ومطلع ما احتلته الثورة الفرنسية في كتابات المؤرخين، إذ يكفي الإشارة إلى ما قدمه أحد المؤرخين الأوائل لهذه الثورة وهو تييه الذي خص الثورة بعشرة أجزاء، وكل جزء يتكون من أكثر من خمسمائة صفحة، وخص مرحلة القنصلية والإمبراطورية بعشرين مجلدا، وكل جزء يتكون من أكثر من خمسمائة صفحة، انظر:

- A.Thiers, Histoire de la révolution française, Paris, Furnes Librairie Editeur, 1834, (10 tomes).

- A.Thiers, Histoire du consulat et de l'empire, Paris, Paulin Librairie Editeur, 1845,(20 tomes)

98 إريك هوبسباوم، المرجع السابق، ص 49.

99 ألبير سوبول، تاريخ الثورة الفرنسية، ترجمة جورج كوسي، منشورات بحر المتوسط ومنشورات عويدات، باريس - بيروت ، ط 4، 1989، ، ص 84. انظر الإحصائيات المقدمة حول الميزانية والمديونية والعجز المالي في الصفحة نفسها.

100 المرجع نفسه، ص 16. انظر الصفحة نفسها الإحصائيات المقدمة حول أسعار الحبوب.

101 George Lefebvre, La grande peur de 1789, Paris, Armond Colin,1932, p.13-14.

102 إريك هوبسباوم، المرجع السابق، ص 130.

103 المرجع نفسه، ص 134.

104 البير سوبول، المرجع السابق، ص 86 – 90.

105 هـ. ا. ل. فشر، تاريخ أوروبا في العصر الحديث (195 - 1789)، تعريب أحمد نجيب هاشم، وديع الضيع، دار المعارف، (د – ت)، ط 9، ص 5.

106 إريك هوبسباوم، المرجع السابق، ص 133.

107 هـ. ا. ل. فشر، المرجع السابق، ص 6.

108 المرجع نفسه، ص 9.

109 البير سوبول، المرجع السابق، ص 15.

110 بارينجتون مور، الأصول الاجتماعية للدكتاتورية والديموقراطية، ترجمة أحمد محمود، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، 2008، ص 103.

111 البير سوبول، المرجع السابق، ص 13.

112 روبرت بالمر، المرجع السابق، ص 50.

113 Alexis de Tocqueville, L'ancien régime et la révolution, Québec, édition électronique, 2002, p.24.

114 روبرت بالمر، المرجع السابق، ص 58.

115 المرجع نفسه، ص 53.

116 Abbe Emmanuel Josef Sieyès, Qu'est que le tiers-état? Précède de l'essai sur les privilèges, Paris, Librairie Place Royal, 1822, (B.N.F), p.37.

117 C.A.Bayle, La naissance du monde moderne (1914-1780), trad. De l'anglais par Michel Cordillot, Paris, Les Editions de L'Atelier, (B.N.F), p.101.

118 روبرت بالمر، المرجع السابق، ص 55.

119 المرجع نفسه، ص 56.

120 المرجع نفسه، ص 56.

121 المرجع نفسه، ص 56.

122 البير سوبول، المرجع السابق، ص 114 – 115.

123 المرجع نفسه، ص 123.

124 حول عملية سقوط سجن الباستيل في أيدي الثوار انظر على سبيل مذكرات لنغي وديسول:
- Berville et Barriere, Mémoires de Linguet sur la Bastille et de Dusaulx sur le 14 juillet, Paris, Boudouin fils, Impremeur-Libraire, (B.N.F),1821.

125 إريك هوبسباوم، المرجع السابق، ص 139.

126 البير سوبول، المرجع نفسه، ص 125.

127 البير سوبول، المرجع نفسه، ص 125 – 130.

128 روبرت بالمر، المرجع السابق، ص 60.

129 المرجع نفسه، ص 64.

130 البير سوبول، المرجع السابق، ص 187.

131 المرجع نفسه، ص 197.

132 المرجع نفسه، ص 200 - 201.

133 المرجع نفسه، ص 207 - 208.

134 C.A.Bayly,op-cit, p.112.

135 جفري برون، تاريخ أوروبا الحديث، ترجمة علي المرزوقي، الأهلية للنشر والتوزيع، عمان - الأردن، 2006، ص 375 - 378.

136 المرجع نفسه، ص 245.

137 المرجع نفسه، ص 240 - 241.

138 حول الصراع بين المعتدلين والمتطرفين في الثورة أو ما يطلق عليهم الجيرونديين والجبليين والإرهاب، انظر بشكل خاص القسمين الثاني والثالث من كتاب:

- Albert Mathiez, La révolution française: la chute de la royauté, la Gironde et la montagne, la terreur, Lyon , la Manufacture,1989.

- Michel Biard, Entre Gironde et Montagne, in, Revue Historique, Paris,P.U.F., N 631,2004/3,P.555-576.

139 البير سوبول، المرجع السابق، ص 258. وكذلك ص256 و257.

140 المرجع نفسه، ص 259.

141 روبرت بالمر، المرجع السابق، ص 114.

142 عبر عن هذه السياسة بعض زعمائها فقال مارا «لا تستقر الحرية إلا بالعنف وقد حان الوقت لتنظيم استبداد الحرية مؤقتا لسحق استبداد الملوك» كما قال روبسبيير «الثورة هي حرب الحرية ضد أعدائها»! انظر البير سوبول ص 274 - 353.

143 المرجع نفسه، ص 386.

144 هـ. ا. ل. فشر، المرجع السابق، ص 41.

145 المرجع نفسه، ص 43.

146 المرجع نفسه، ص 69 - 72.

147 المرجع نفسه، ص 162.

148 يعتبر كتاب مارسال غوشيه: ثورة حقوق الإنسان، من أهم الكتب، في تقديرنا، التي حللت الأبعاد السياسية والقانونية والحضارية لهذا الإعلان، انظر:

- Marcel Gauchet, La Révolution des droits de l'homme, Paris, Gallimard, 1989.

149 المرجع نفسه، ص 152.

150 ديريك هيتر، تاريخ موجز للمواطنية، ترجمة اصف ناصر ومكرم خليل، دار الساقي، بيروت - لبنان، 2007، ص 129.

151 رينيه ريمون، مدخل إلى التاريخ المعاصر، النظام القديم والثورة الفرنسية 1750 - 1815، ترجمة علي مقلد، المنشورات العربية، بيروت - لبنان، 1984، ص 193.

152 المرجع نفسه، ص 120 وما يليها.

153 البير سوبول، المرجع السابق، ص 373.

154 إريك هوبسباوم، المرجع السابق، ص 411.

155 البير سوبول، المرجع السابق، ص 567.
156 المرجع نفسه، ص 371.
157 إريك هوبسباوم، المرجع السابق، ص 359 - 360.
158 البير سوبول، المرجع السابق، ص 55.
159 حول أثر الثورة في اللغة الفرنسية والدلالة الجديدة لبعض الكلمات مثل: الحق، الأمة، الشعب، انظر على سبيل المثال:
- Jacques Guilhaumou, La langue politique et la révolution française, de l'événement a la raison linguistique, Paris, Klincksick, 1989.
160 البير سوبول، المرجع السابق، ص 574 - 587 .
161 إريك هوبسباوم، المرجع السابق، ص 158.
162 المرجع نفسه، ص 220.
163 رينيه ريمون، المرجع نفسه، ص 194.
164 إريك هوبسباوم، المرجع السابق، ص 278.
165 هـ. ا. ل. فشر، المرجع السابق، ص 53.
166 انظر على سبيل المثال:
- صادق جلال العظم، مصطفى التواتي، محمد بن حمودة، أثر الثورة الفرنسية في فكر النهضة العربية، محمد علي الحامي للنشر والتوزيع، تونس، 1991.
- فهمي جدعان، أسس التقدم عند مفكري الإسلام، دار الشروق للنشر، عمان -الأردن، ط 3، 1988، ص 109.
- البرت حوراني، الفكر العربي في عصر النهضة 1778 - 1939، نوفل، بيروت - لبنان، 2001، ص 60 - 65.
167 إريك هوبسباوم، المرجع السابق، ص 188.
168 عبدالرحمن بدوي، إمانويل كانط، وكالة المطبوعات، الكويت، 1977، ص 104.
169 حول صلة الفلسفة بالثورة انظر على سبيل المثال:
- Eustache Kouvelakis, Philosophie et révolution de Kant a Marx, Paris, P.U.F, 2003.
170 François René vicomte de Chateaubriand, Essai historique, politique et moral sur les revolutions anciennes et modernes, considérées dans leurs rapports avec la révolutions française, Ye-666(B.N.F).
171 J.J.Mouniere, De L'influence attribue aux philosophes aux Franc-maçon et aux illumines sur la révolution française, Paris, Fuchs, 1801.
172 Bernard Binoche, La théorie, la pratique et la révolution, tome 68, 2005/4, p.559-572.
173 روبرت بالمر، المرجع السابق، ص 238.
174 نقلا عن، اريك هوبسباوم، المرجع السابق، ص 125.
175 ف. فولغين، فلسفة الأنوار، ترجمة هنرييت عبودي، مراجعة جورج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت - لبنان، 2006، ص 367.
176 إريك هوبسباوم، المرجع السابق، ص 67.
177 المرجع نفسه، ص 69.

178 Josiane Boulad-Ayaub, Contre nous de la tyrannie, des relations idéologiques entre lumières et révolution, Québec, Editions Hurtubise, 1989.p.5.

179 البير سوبول، المرجع السابق، ص 157.

180 برنار غروتويزن، فلسفة الثورة الفرنسية، ترجمة عيسى عصفور، منشورات المتوسط ومنشورات عويدات، بيروت - باريس، 1982، ص 212.

181 المرجع نفسه، ص 214.

182 Abbe Emmanuel Josef Sieyes, op-cit, p. 83.

183 بيار - ايف بوروبير، أوروبا التنوير، ترجمة محمد علي مقلد، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت - لبنان، 2008، ص 89.

184 المرجع نفسه، ص 91.

185 المرجع نفسه، ص 91 - 92.

186 المرجع نفسه، ص 102.

187 Louis Amirable et J.C.Colfevru, La Franc-maçonnerie en France depuis 1925, (BNF 8H9536),p.13.

188 بيار - ايف بوروبير، المرجع السابق، ص 103.

189 موريس كروزييه (إشراف)، تاريخ الحضارات العام، نقله إلى العربية يوسف أسعد داغر وفريد داغر، عويدات للنشر والطباعة، بيروت - لبنان، المجلد الخامس، 2003، ص 100.

190 ماتيو اندرسون، تاريخ القرن الثامن عشر، تعريب نور الدين حاطوم، دار الفكر، دمشق - سورية، 1985، ص 436 - 437.

191 البير سوبول، المرجع السابق، ص 546.

192 المرجع نفسه، ص 549.

193 تزفيتان تودوروف، المرجع السابق، ص 31.

194 المرجع نفسه، ص 34.

195 البير سوبول، المرجع السابق، ص 209.

196 المرجع نفسه، ص 253.

197 المرجع نفسه، ص 387.

198 M.Mercier, De J.J. Rousseau considère comme l'un des premiers auteurs de la révolution, Paris, Buisson impremeur,1791, p.174-175.

- انظر كذلك:

- ول وايريل ديورانت، قصة الحضارة، روسو والثورة، ترجمة فؤاد أندراوس وعلي أدهم ، المجلد الأول من المجلد العاشر، دار الجيل، بيروت - لبنان، 1998.

199 Robespierre, Rapport du 7 mai 1794, in, Jean Lefranc, Le XIII siècle, Ibid,p.353.

200 Jean Deprun, Philosophies et problématique des lumières, in Histoire de la philosophie,II vol.2, sous la dir de Yvon Belaval, Paris, Gallimard, 1973,p.672.

201 إيمانويل كانط، الإجابة عن سؤال التنوير، ترجمة عبدالغفار مكاوي، في، زكي نجيب محمود فيلسوفا وأديبا ومعلما، كتاب تذكاري، جامعة الكويت، الكويت، 1987، ص 285.

202 Du Marsais, op-cit, p.223.

203 Jean Deprun ,op-cit, p. 694.

204 Ibid, 693.

205 Jean Lefranc, op-cit,p.349.

206 J.P.Belin, Le mouvement philosophique de 1748 a 1789, Etude sur la diffusion des idées des philosophes a Paris d'après les documents concernant l'histoire de la librairie, Paris, Belin frere, Librairie-Editeurs, 1913.

207 روبرت بالمر، المرجع السابق، ص 11.

208 Daniel Mornet, Les origines intellectuelles de la révolution française 1715-1787, Lyon, Editeurs la manufacture, 1989, p.23.

209 روبرت بالمر، المرجع السابق، ص 64.

210 حول مختلف التحولات التي لحقت بالتنوير انظر:

- الزواوي بغوره، ما بعد الحداثة والتنوير، موقف الأنطولوجيا التاريخية، دراسة نقدية، دار الطليعة، بيروت - لبنان، 2009، ص 93 - 99.

211 انظر على سبيل المثال:

- جي.جي.كلارك، التنوير الآتي من الشرق، اللقاء بين الفكر الآسيوي والفكر الغربي، ترجمة شوقي جلال، عالم المعرفة، رقم 346، الكويت، 2007.

- روبين ميريديث، الفيل والتنين، صعود الهند والصين ودلالة ذلك لنا جميعا، ترجمة شوقي جلال، عالم المعرفة، الكويت، رقم 359، 2009.

212 اريك هوسباوم، المرجع السابق، ص 491.

213 Jean Lefranc, op-cit,p. 318.

214 انظر على سبيل المثال:

- Edgar Quinet, La révolution précède de la critique de la révolution, tome 1, Paris, Librairie Hachette, 1997.

215 إريك هوبسباوم، المرجع السابق، ص 166.

216 المرجع نفسه، ص 166. وللاطلاع على هذه الآثار انظر، ص 167 - 173.

217 حنة ارندت، في الثورة، ترجمة عطا عبدالوهاب، المنظمة العربية للترجمة، بيروت - لبنان، ص 380.

218 George Lefebvre, La grande peur de 1789, op-cit,p.32.

219 المرجع نفسه، ص 233.

220 Marcel Gauchet, La Révolution des droits de l'homme, Paris, Gallimard, 1989, p.15.

221 Ibid, p. 23.

222 ماكس هوركهايمر وثيودور أدورنو، جدل التنوير شذرات فلسفية، ترجمة جورج كتوره، دار الكتاب الجديد، بيروت - لبنان، 2006، ص 13.

223 المرجع نفسه، ص 13.

224 المرجع نفسه، ص 10.

225 جان - فرانسوا ليوتار، الوضع ما بعد الحداثي، ترجمة أحمد حسان، دار شرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة - مصر، 1994، ص 23.

226 تزفيتنان تودوروف، المرجع السابق، ص 35.

227 يقول جون لوكاش «التقدم التكنولوجي الذي لا نهاية له ولا يتوقف عن حد قد أصبح عالة على البشرية، فلأول مرة تصبح فكرة التقدم سلبية لا إيجابية، ولأول مرة نرفض التقدم الذي لا يعرف كيف يتوقف عند حد. لقد وصلنا في المجتمعات المتقدمة جدا إلى مرحلة تاريخية متأزمة فعلا. فإما أن نعيد النظر في مفهوم التقدم ذاته، وإما أن ننجرف في حركة جنونية لا نهاية لها إلا الانتحار الجماعي». انظر:
- جون لوكاش، نهاية عصر، مطبوعات جامعة ييل، 2002، ص 23 و24.

228 يوغن هابرماس، بعد ماركس، ترجمة محمد ميلاد، دار الحوار، اللاذقية، سورية، 2002، ص 104.

229 نظمت المكتبة الوطنية بباريس معرضا بعنوان: التنوير ميراث المستقبل، من 31 مارس إلى 28 مايو 2006.

230 تزفيتنان تودوروف، المرجع السابق، ص 30.

باريس عاصمة العلم بين النور والعتمة

د. حمادي بن جاء بالله[*]

1 - اللقاء العربي - الفرنسي

1 - 1 - عظيمان قاما في التاريخ أو في الخيال

ليس علينا تحقيق[1] القول فيما أهدى هارون الرشيد (أمير المؤمنين) إلى شارلمانييه (ملك الفرنجة)، إذ لا يدور البحث هاهنا عن الوقائع الثابتة بقدر ما يتعنى إلى المعاني المحتملة. وحين يتشوف الفكر إلى أفق الرمز يصغر عنده الفرق بين الواقع الماثل في الأعيان والفكرة الراسخة في الأذهان؛ فيتداخل الخيال والحقيقة وتتلبس الأسطورة بالتاريخ، فيكون من ذلك كله نسيج هو من أوثق أركان ثقافات الشعوب وأخصب مغارس طاقتها المبدعة.

هل أهدى الرشيد «حليفه»[2] الإفرنجي ساعة مائية ليعلمه كيف يحسب الزمن حسابا تقنيا العمدة فيه على الذكاء الإنساني لا على المعطى الطبيعي، كجريان الشمس لمستقرها أو تساوق حركات النجوم فإذا الزمن مواقيت لسائر الناس ينتظم بها معاشهم، وإذا هو في عين من صغرت عنده العظائم مواعيد مع التاريخ يتهيأ لها من اكتسب من المهارات الفنية العملية والمعارف النظرية؟

هل أهداه شطرنجا - وما هو عربي النشأة - إشارة منه إلى فضائل النظام بإطلاق ومزايا الترتيب والتصفيف، بصرف النظر عن مغارسها الجغرافية والثقافية والإثنية، هندية كانت أو فارسية؟ فالخير يطلب ولو في الصين، وسواء في ذلك أتعلق الأمر بتنضيد مصابيح السماء أم

(*) قسم الفلسفة - كلية العلوم الإنسانية - جامعة تونس الأولى - تونس.

بتدبير شأن أهل الأرض حتى لا يضيق الوجود بأحد ما لم يتضايق الناس وما لزم كل واحد منهم الموضع الذي أهله له ما اكتسب وما هيأته له وظيفته، وسعى وفق نواميس مقدرة ولتدبير بعيد النظر وبتخطيط محكم على النحو الذي يقتضيه الحكم الرشيد والأقرب إلى الظن السليم أن ذلك المعنى لم يغب عن ملك الفرنجة، وقد علم أن حليفه المسلم «لا يزيد في الشطرنج بغلا» فكان له - لفطنته - خراج السحاب أنى عبر. لعلمية ما يكسبه القوة على الفعل الحضاري الخلاق.

هل أهداه فيلا - وما عرفته أرض العرب - رمزا للقوة الأمينة ليشير إلى أن خير الملوك القوي الأمين، فلا هو أرض لأي واطئ ولا هو معتد أثيم؟ وهل يمكن لملك الفرنجة ألا يدرك ذلك المعنى وأهله يحجون إلى مقدساتهم في فلسطين وفي غير فلسطين من أرض الإسلام التي لم تضق يوما بأحد ممن هادوا أو تنصروا أو غير هؤلاء وأولئك من الملل والنحل فليس أرحب من أرض الإسلام إلا صدر المسلم، وهل أدل على ذلك من أن أهدى إليه الرشيد مفتاح «التابوت المقدس»؟[3]

عظيمان قاما في التاريخ أو في الخيال: عظيم العرب موحدين وعظيم الفرنجة أجمعين. وقد تكون الوقائع واهية ولكن الأكيد أن المعاني قائمة ما قام في الذاكرة الفرنسية أعظم ملوكها ومؤسس دولتها وباري هوية الأمة الفرنسية ومؤسس الجامعة الفرنسية وباعث نهضة فرنسا التربوية والفكرية المبكرة بعد طول رضا بالجهل[4]، فضلا عن أنه حامي أمراء الأوطان المسيحية اللاتينية يخطبون وده ويعتبرونه «أبا مشتركا بينهم جميعا»...[5]، وتلك أيضا معان باقية ما بقي هارون الرشيد في الوجدان العربي رمزا لزمن غابر وحلم مقيم.

والأكيد أن الصلة بين العربي والفرنسي نشأت قبل الصدام الصليبي[6]، وأن ظروفهما كانت متقاربة وإن في أزمنة مختلفة؛ فالأقرب إلى الحقيقة التاريخية على ما يذكر ابن خلدون أن العرب أمة درجت على شظف العيش «حتى كانت المناخل مفقودة عندهم بالجملة، بل كانوا يأكلون الحنطة بنخالها»[7]، فرفعهم الإسلام في مجرى حركة التاريخ من ضيق القبيلة إلى سعة الإمبراطورية، ومن سذاجة البداوة إلى أفق الحضارة.

أما الفرنسيون فقد كانوا - على ما ذهب إليه المؤرخ الألماني هيرن[8] - قوما شبه همجيين مثلهم في ذلك - والعهدة عليه - مثل العرب. وهم أميون إلا من بعض المعارف اللاهوتية الغريبة الفجة تتداول بين رجال الكنيسة دون سواهم، وكانوا يتخذون من جهلهم مفخرة يندى لها الجبين، وما كانوا يذهبون إلى الشرق لتنوير أنفسهم، وحتى إذا تعلموا هنالك بعض الشيء فإنما يكون ذلك عن غير قصد منهم، بل يكاد يحدث فيهم رغم أنوفهم. فالصلف والتعصب الشعوبي واختلاف الدين واللغة من شأنها أن تخلق حواجز تعيق تبادل الأفكار[9].

لذلك كان علينا أن نتساءل: كيف تحول الفرنسيون إلى أمة قادت العالم وكيف تحولت باريس إلى مدينة تطمح إلى أن تكون «عاصمة العالم»[10] برمته، أو على الأقل عاصمة ثقافية إقليمية[11] فضلا عن كونها عاصمة «قوة عظمى»؟

ولئن حق لباريس، سيدة التدلل والتمنع، أن تحلم بذلك أو أن تدعى إليه فلأنها على ما يبدو أصبحت بلد «الجن والملائكة»، كما كان يحلو لطه حسين أن يسميها ومدينة النور والعتمة كما أرادها التاريخ.

وتعاقب النور والعتمة على باريس انطلق مع لقاء العرب والفرنسيين في بركة من دماء الأبرياء سفحتها الأطماع وغذاها التزمت العقدي وشد أزرها انتشار الأمية، وليس خطأ أفدح من اعتبار «حروب الفرنجة»، كما قالت العرب، أو «الحروب الصليبية»، كما قالت المسيحية اللاتينية، حروبا دينية وإن ظهرت في غلف ديني، واتخذت من الذود عن العقيدة تكأة لاستثارة الحماسة واستنفار السواعد . بل هي حروب سياسية أو قل - كما بين ذلك المؤرخ الفرنسي ميشو: «إنها حروب ملوك بامتياز»[12]، فضلا عن أن دعاتها جندوا لها «ركاما هائلا من الأوباش»، على حد عبارة هيجل[13] ومن الذراري الهاربين من ذويهم[14]، وهي أشبه ما تكون موضوعيا بالحروب التي شنها اليونان على الآسيويين أو تلك التي أشعلها الأثينيون على الطرواديين[15].

ولئن حق للفرنسي أن يفخر بشيء فله أن يفخر بأنه استمد من قرارة المأساة الصليبية ما هيأه للسيطرة على البادرة التاريخية طويلا.... وإذ لا يستبعد المؤرخون أن تكون «بلاد الفرنجة» التي انتظرت القرن الثالث عشر لتسمى فرنسا قد اكتسبت مكانة خاصة في أرض المسيحية اللاتينية منذ أن تنصر كلوفيس في أواخر القرن الخامس فإن عودها لم يشتد إلا في الاتجاه العام الذي وضعه فيه الملك فيليب الثاني (1165و 1223) إثر عودته خائبا وعلى عجل من أمره من الحملة الصليبية الثالثة، حيث خبر قوة «الشرق» وعاين ما عليه العربي من نظم وعلوم وتقنيات ورفاه، وهي أسباب متماسكة متضافرة مكنت له في الأرض وألانت له الحديد فدانت له الرقاب.

1 - 2 - التربية عماد مناعة الأمم

ولأمر جلل كهذا انكب الملك الفرنسي على إعادة ترتيب البيت الفرنسي من جميع الوجوه، لاسيما الإداري منها والقضائي والعسكري والمالي[16]. والأهم من ذلك كله أنه جعل من باريس بداية من سنة 1194م مقر الملك وحاشيته ومركز الحكم، وأهداها أعز ما عندها اليوم المؤسسة الجامعية[17]، في إشارة منه إلى ضرورة العناية بالشأن التربوي بما هو شرط إمكان مناعة الأمم آجلا، وشرط إمكان إنجاز الإصلاحات الجديدة التي أرادها لبلاده عاجلا.

ومما يجعل الإصلاح آكد ما يكون أن أفضى استئثار الكنيسة بالشأن التربوي إلى فاجعة حضارية لم تستطع مغالبتها[18] سواء لتواضع جهدها أو للانفجار السكاني في «أوروبا» عامة[19]، أو لأن العقول لم تتهيأ بعد لذلك[20]، حيث يقدر البعض أن 99 في المائة من سكان

بلاد المسيحية اللاتينية أميون لايقرأون ولا يكتبون[21]، مما يعني أن القائمين على تغذية الأمة روحيا وفكريا كانوا أنفسهم في الأغلب من الأميين يعولون في أداء وظيفتهم على الصورة لا على الحرف[22]. لاسيما من كان منهم في الدرجات الترتيبية الكنسية السفلى. وينضاف إلى ذلك كله فقر عام مدقع[23] يصعب معه على من انقطع لطلب العلم الفوز بأسباب العيش فضلا عن اقتناء الكتاب في عصر ما قبل الطباعة بحكم ارتفاع ثمن الورق وغلاء أجرة الوراقين[24].

ولا ينبغي أن نخلص ضرورة من تلك الإشارات إلى أن النهضة الجامعية «الأوروبية» كانت نتيجة مباشرة لمرارة فشل الصليبيات فشلا قد يكون أيقظ الهمم من ناحية، ولاتصال الغربيين اتصالا مباشرا معمقا بالإرث الثقافي اليوناني - العربي في ديار الإسلام من ناحية أخرى، وإن كانت الوقائع تشير في جلاء إلى أن أهم الجامعات الأوروبية، وفي مقدمتها جامعتا سالارن وبولونيا الإيطاليتان، ثم جامعة باريس إنما أنشئت في خضم الصليبيات، ما يدل في أقل التقديرات على مولد روح أوروبية جديدة تائقة إلى الأفضل، بحيث يعسر القول إن تزامن الظاهرتين الحربية والجامعية كان مجرد مصادفة[25]، فلا هي الضرورة الصرف ولا هي المصادفة الصرف، بل هي عوان بين هذا وذاك شأن جميع الأحداث التاريخية المصيرية.

ومهما يكن من أمر فإن أوروبا عامة وفرنسا خاصة لم تشهد قبل هذه الفترة انطلاقة فكرية ولم تعن بالفكر اليوناني أو غير اليوناني قبل الصليبيات، أي قبل الالتقاء بالعربي في الديار العربية ولو على كره وعلى غير ميعاد. لذلك كان من الحيف ألا ننبه إلى أن تلك الحروب «ساهمت في تهيئة انبجاس عصر نهضة الانوار»[26]. وإلى «أن المسيرة (الأوروبية) الشاملة نحو الحضارة»[27] قد بدأت في تلك الفترة. ولئن غنمت منها فرنسا أكثر من سواها فلأنها استثمرت فيها أكثر مما استثمر غيرها [28]، ما هيأها لأن تكون «أنموذجا»[29] للتمدن الأوروبي ومركزا له[30].

ذلك ما جعل باريس تصبح يسيرا يسيرا بلد النور منذ أن اهتدى الملك فيليب الثاني إلى سبيل التعمير[31] بعد أن شهد انسداد سبيل العدوان، ولعل ذلك ما دفعه إلى رفض المشاركة في الصليبيتين الرابعة والخامسة اللتين كانتا كارثتين حقيقيتين على من صنعهما. وذلك ما حضه في الوقت نفسه على التعني لتنوير العقول وتكوين الكفاءات المقتدرة على النهوض بالإصلاحات التي تقتضيها عملية تطوير البلاد.

ومما بادر به في هذا الاتجاه أن بعث النواة الأولى لما سيصبح لاحقا «جامعة باريس»، ذلك أن المدرسة الملحقة عندئذ بكنيسة «نوتردام» قد ضاقت بتلاميذها المتكاثرين يوما بعد يوم بفعل التنامي السكاني، وازدادت أوضاعها السيئة سوءا بحكم انتشار الفقر[32]، فانتقلت إلى هضبة جونيفياف بحثا عن السعة بعد الضيق، ولقيت من الملك كل التشجيع، من ذلك أنه سن قوانين تقضي بألا يقاضى طالب العلم إلا أمام المحاكم الكنسية، ومنع عن السلطة المدنية

إيقافه إلا في حالات التلبس البينة، وحمى المؤسسة الناشئة من همزات سدنة كنيسة «نوتردام» الذين ما كان ليسرهم المولود الجديد وإن لم يخرج عن سلطان رجال الدين وقد دأبوا على احتكار إجازات التخرج والتمتع وحدهم بالعوائد المالية المخصصة للكنيسة، فضلا عن أن الجامعة الناشئة مكن لها من أن تضع قانونا أساسيا يخصها ضمانا لاستقلالها عن السلطة المدنية، فلا سلطان عليها إلا سلطان العلم الذي كان يومئذ روما وحده[33].

1 - 3 - الكنيسة.. العائق والمستحث

والأقرب إلى الحقيقة أنه ما كان للعلم أن ينمو خارج الكنيسة، فمنذ ذهاب أكاديمية أفلاطون ومعهد (ليسي) أرسطو وأروقة الرواقيين ملأت الدنيا ما أسماه كانط «همجية العصر الروماني»[34]، ومنذ استولت المسيحية المنتصرة - بعد طول عذاب - على جميع مؤسسات المعرفة، وشردت من شردت من أهلها وقتلت من قتلت من علمائها، بقيت الكنيسة المؤتمن الوحيد على المعرفة نشرا وإنتاجا ورقابة.

وما كان للكنيسة أن تدع العلم يتطور وفق قوانينه الذاتية ومنطقه الجواني من دون أن تنتصب حكما عليه ترسم له الحدود البرانية التي عليه ألا يتخطاها وتحدد له القيم التي ليس له إلا أن ينصاع إليها، والاتجاهات التي ينبغي عليه ألا يحيد عنها وكأنها هي «الأنا الأعلى» الديني والأخلاقي والمنطقي الذي من دون رقابته الصارمة يطيح بالعلم في دركات الزندقة!

ومن ثمة كانت ازدواجية وظيفة الكنيسة في علاقتها بالعلم فهي المستحث والعائق في وقت واحد، وليس أبلغ دلالة على ذلك من أن جميع علماء أوروبا في العصر الوسيط، وحتى عهد غير بعيد، تتلمذوا في الكنائس على أساتذة كنسيين مثلما هو شأن بناة الثورة العلمية الحديثة كوبرنيك وجاليلي وديكارت ونيوتن ولافازييه وغيرهم كثير. ومنهم من ظل وفيا أخلاقيا ووجدانيا لمدرسته ولأساتذته، مثلما هو شأن ديكارت خريج كولاج دي لافلاش[35]، أو نيوتن تلميذ كامبريدج ثم أشهر أساتذتها[36]، أو كوبرنيك نفسه الذي علمته الكنيسة وظل في خدمتها طول حياته [37]. ولكن ما من أحد من هؤلاء ظل وفيا إبيستمولوجيا وعلميا لمدرسته، ففخر الأبناء عندهم أن يكونوا أفضل من آبائهم... لذلك كان من الحيف [38] ألا يعترف للكنيسة بدورها الريادي في إنتاج أذكى العقول البشرية وأنفعها للإنسانية، غير أنه من المغالطات التاريخية السكوت عما قاسى العلم والعلماء من ويلات الكنيسة، فمنهم من حُرق، ومنهم من صُلِب، ومنهم من سُجِن حتى العمى فالموت مثل برونو وفانيني وجاليلي، ومنهم من أُرغم على الصمت فهو «مثل ميت لم يكرم بدفن» مثل الأب جاسندي، على الرغم من أنه من كبار رجال الكنيسة فإنه جُرِّم حين تجاسر على نقد أرسطو[39].

لقد كان لباريس نصيب الأسد في تلك المعاناة التاريخية، وتشاء الأقدار أو فواعل التاريخ - مرة أخرى - أن يرتبط مصيرها بالعربي مرة أخرى؛ فبعد أن أُسست جامعة باريس بامتيازاتها

وقوانينها الذاتية المستقلة فكانت تحولا نوعيا كبيرا في المجال المعرفي سرعان ما ضاقت بالوافدين عليها لتكاثرهم وتراكم المتاعب المعيشية، لاسيما في صفوف الفقراء من الطلبة فأنشأ روبار دي سوربون الواعظ الديني للملك سان لويس ومن قدماء طلبة جامعة باريس الفقراء سنة 1253 «كوليج» صغيرا خاصا بفقراء الطلبة سمي لاحقا باسمه، ولم يزل يزداد شهرة واتساعا حتى استوعب جامعة باريس برمتها.

وشهدت الجامعة الفتية، ولم يكن قد مضى على تأسيسها أكثر من سبعين سنة، حركة فكرية منقطعة النظير جعلتها تتفوق على سواها من جامعات الدنيا لاسيما على جامعتي سالارن وبولونيا الإيطاليتين اللتين سبقتاها إلى الوجود، فضلا عن الجامعات حديثة العهد بالإنشاء، مثل أكسفورد أو كامبريدج أو بالارم.

ولمؤرخ العلوم أن يذهب إلى اعتبار القرن الثالث عشر قرن دخول أوروبا عامة وفرنسا خاصة وباريس على وجه التحديد عصر العلم[40]، وابتداء النهضة الشاملة التي ستفضي إلى الثورة النظرية العلمية والفلسفية في القرن السابع عشر (جاليلي وديكارت ونيوتن...) وإلى الثورة العملية الأخلاقية والسياسية في القرن الثامن عشر (لوك وروسو وفولتير ومونتسكيو...) فإلى الثورة الصناعية في القرن التاسع عشر مع ما لزم عنها من مد استعماري لم تندمل عندنا جراحه بعد. وهل تحول العربي من وضع المعلم إلى وضع الضحية إلا من تخلفه عن العلم استهلاكا ونشرا وإنتاجا؟

2 - باريس بين العرب والكنيسة

2-1 - باريس تقاوم «الاغتراب الثقافي»

إن تلك الحركية التي شهدتها جامعة باريس لفتت الأنظار إليها؛ إذ جعلتها قبلة علمية تؤتى من كل فج عميق، وقد يكون بريقها المتوهج أخفى أضواء محتشمة أو قل أطفأها من حيث لا يحتسب فكان ما لم يكن منه بد في كل عصر ومصر تتهم الجامعة الفتية بنشر الإلحاد[41] في صفوف الشباب المسيحي بتعمد نشر الخطأ[42].

ومما يزيد الأمر خطرا أن السبب في ذلك هو العربي المسلم الذي اكتسحت عواصفه الفكرية أمس الأندلس ففتن بها الشباب الأوروبي وتعنى لها من أقاصي الأرض[43] يأخذ عن شيوخ يعرفون عيون الحكمة، وها هو اليوم يأتي على باريس غازيا فيصرف الناس عن دينهم ويعلمهم الكفر والفسوق؟ وامسيحاه! لذلك حزم بابا روما أمره وقرر مواجهة المد الاستعماري الثقافي العربي - اليوناني الوافد من وراء البحار والصحاري؛ فأرسل إلى أسقف باريس يوبخه [44] على غفلته ويأمره بامتشاق سيفه والرد على المستعربين بالإلجام عن الكلام ومنع تدريس جميع مقالاتهم في كامل بلاد المسيح الفرنسية؛ وعلى جناح السرعة جمع أسقف

باريس تامبيه رجاله فأحصوا جميع المقالات التي لا تلائم المعتقد المسيحي الكاثوليكي الروماني، وتلك التي يمكن أن تؤدي إلى تسفيه ركن من أركان اللاهوت الكنسي، وغير هذه وتلك من المقالات الفلسفية أو العلمية التى يمكن أن تكون موضع شبهة أو مثار ريب قد يفسد على الناس برد يقينهم. وحين نستعرض الفلاسفة الذين أتى عليهم الإحصاء نجد من بينهم أرسطو وابن رشد وابن سينا والغزالي. أما المقالات التي اعتبرت فاسدة فكثيرة منها ما هو ميتافيزيقي يتعلق بالوجود، من حيث هو وجود، ومنها ما يتصل بعالم ما تحت القمر وأدوات تعقله، مثل المادة والصورة والقدم والحدوث والملاء والخلاء، أو عالم ما فوق القمر وما فيه من مواقع النجوم وحركات الكواكب وعلاقاتها بحظوظ الأحياء ووقائع التاريخ المرتقبة التي يدعي المنجمون نفاذا إليها، ومنها ما يتصل بالإنسان أصلا وراهنا ومآلا، كالقول بتعدد الأصول البشرية بدل انسلالها من نفس واحدة[45] أو الانتصار للاختيار أو الجبر وللإيمان بخلود الروح الفردية أو النوعية.

ولما كان المجال لا يتسع للنظر في المقالات جميعها تحليلا، كان لنا أن نكتفي بالفحص تأليفا، عما يمكن أن تكون معانيها الكلية وأن نقتنص رهاناتها بدل استرجاع موضوعاتها.

والأقرب في هذا السياق إلى الظن الصادق، إن لم يكن إلى الحق البين، أن مقصد هذه الإدانة الشهيرة إنما هو «الرغيف الأعفر» والسلطة على المؤسسة المعرفية، بما هي واسطة للتحكم ولو من بعد وفي تخف في المؤسسات المدنية، أي أن الرهان في نهاية التحليل سياسي بامتياز. وما كان له أن يبقى فضلا عن أن يقوى في ظل العقلانية اليونانية العربية الغازية.

وتبعا لذلك كان الرد على تلك الإدانة في اتجاهين: سياسي وعلمي، وكلاهما متشابه. فالسلطة السياسية حرصت على تطوير الجامعة وعلى توطيد استقلالها وتأكيد امتيازاتها. وجامعة باريس أصبحت بفضل ذلك الدعم دولة في صلب الدولة، بحكم تضخمها الذاتي وتكاثر فروعها في كامل التراب الفرنسي[46]، من دون أن يكون للدولة عليها سلطان مباشر.

غير أنه على قدر تضخم الجامعة كانت حاجتها إلى تمويل الدولة، وهو ما لا يمكن من منطلق الحساب السياسي أن يتاح لها إلا على قدر ما تتخلى طوعا أو كرها عن بعض استقلالها[47]،ولاسيما عن تبعيتها المطلقة لحبر روما.

وتلك حركية ستفضي بالجامعة إلى أن تصبح مؤسسة وطنية من ناحية، ومستقلة عن السلطة الدينية من ناحية أخرى[48]. أما من جهة الرد العلمي فقد انقسم أهل الذكر، سواء في باريس أو أكسفورد، إلى مؤيد مثل ريمون لول والآباء الفرنسيسكان[49]، وإلى معارض مثل جيل الرومي والآباء الدومينيكان[50]، وإلى لا مبال مثل البار الكبير[51].

2 - 2 - من الميكانيكا الأرضية إلى الميكانيكا السماوية

ومهما يكن من أمر فإن تهديد الكنيسة بسيف الردة وإلجام الفكر لم يزد بلد النور إلا إصرارا على مقاومة العتمة، وما كان له ذلك إلا بعون عربي لا ريب فيه، كما تشهد له أعمال بيريدان [52] أول عميد لجامعة باريس في العلم الفلكي والعلم الميكانيكي العام، حيث لا يثار إشكال علمي إلا كان العربي طرفا فيه يفسر ويقوم فيقبل أو يرفض دائما وفقا لما تقتضيه معايير العلم السائد لا وفقا لما تتطلبه الأهواء والعقائد.

ولعل من أخطر المسائل العلمية التي واجهها بيريدان بسند عربي قوي المسألة الديناميكية، الأرضي منها والسماوي، وهو مبحث سببي تفسيري يتجاوز المبحث السينيماتيكي الوصفي. فلئن كان كلاهما يتخذ من الحركة موضوعا له فإن المقاربة السينيماتيكية تتناولها باعتبارها ظاهرة «مكانية/زمنية» تعبر عنها فكرة السرعة بما هي علاقة بين مسافة مقطوعة وزمن مستغرق، بصرف النظر عن العلة المحركة. أما المقاربة الديناميكية فإنها تتناول الظاهرة نفسها من جهة عللها، أي القوى المحركة في علاقتها بالسرعة المنتظمة، تلك التي تقطع مسافات متساوية في أزمنة متساوية، أو غير المنتظمة تلك التي تقطع في أزمنة متساوية مسافات لا متساوية، كما هو الشأن في حركة سقوط الأجسام سقوطا طليقا على النحو الذي حدده جاليلي[53]. وإذا تواضعنا على:

1- أن كل متحرك إنما يتحرك بفعل محرك.

2- وعلى أن المحرك لا يفعل في المتحرك إلا إذا كان على اتصال مباشر به.

3- وعلى أن هذه المباشرة إما أن تكون محايثة، كما هو الشأن في النفس الغاذية النباتية أو النفس المحركة الحيوانية أو ثقالة الثقيل باعتبارها القوة التي بها يتحرك بالطبع نحو الأسفل أو خفة الخفيف باعتبارها القوة التي بها يتحرك بالطبع نحو الأعلى. وإما أن تكون تلك المباشرة برانية، بمعنى أن المحرك يتصل بالمتحرك من الخارج، كما في الدحرجة أو الدفع أو الحمل أو الرمي أو التدوير، وهي حركات بالقسر لا بالطبع. ففي القسم الأول، أي قسم الحركات الطبيعية، يكون المحرك من طبيعة المتحرك محايثا له كخفة الخفيف وثقالة الثقيل، وهو في القسم الثاني، أي قسم الحركات القسرية يكون المحرك مختلفا عن المتحرك مفارقا له كساعد العامل الذي يدفع برميلا أو الحصان الذي يجر عربة.. وشرط إمكان إنجاز هذه الحركات أن يلامس المحرك المتحرك. ومن ثمة كان التعريف الشهير الذي قام عليه العلم الميكانيكي اليوناني -العربي- الأوروبي حتى العصر الحديث وهو:

5- أن الحركة هي الفعل المقترن للمحرك والمتحرك معا، أو قل هي فعل المحرك في المتحرك.

6- وعن المصادرتين الأولى والرابعة تلزم مصادرة ثالثة صاغها أرسطو كما يلي: إذا توقف فعل المحرك في المتحرك توقفت الحركة، وتعد هذه المصادرة صياغة خاصة لمبدأ عام هو مبدأ

السببية، وتمكن صياغته في هذا السياق كما يلي: إذا انتهت العلة انتهى الأثر، أو كما قالت أوروبا اللاتينية: **Cessant causa cessant effectus.**

وإذا سلمنا بهذه البنية المنطقية لزم عنها إشكالان عويصان فلاَّ حديد جميع العلماء، إغريقا وعربا وأوروبيين خصوصا جاليلي وديكارت. غير أننا نزعم هاهنا أن الحل الجاليلي - الديكارتي لهاتين المعضلتين ما كان ليتيسر لولا إسهام عميد جامعة السوربون بيريدان في صياغته بسند عربي قوي. فما هما هاتان المعضلتان، وكيف كانت بداية الحل أو قل مبدأه «باريسيا - عربيا؟».

إذا قلنا إن الحركة هي فعل المحرك في المتحرك، وإذا وضعنا أن الحركة تنتهي بانتهاء فعل المحرك لزم عن ذلك معضلة أولى، وهي كيف نفسر عندها تواصل حركة القذيفة بعد انفصالها عن المحرك منجنيقيا كان أو مقلاعيا أو مدفعيا أو يدا مجردة؟ وإذا كانت ظاهرة تواصل الحركة لا ريب فيها بشهادة الحس والتجربة المباشرة فهل يعني ذلك أن ثمة فسادا ما في المبادئ التي قام عليها العلم؟ أو قل كيف السبيل إلى المواءمة بين التجريبي والعقلي، بين ما في الأذهان وما في الأعيان كما قال الوسيطيون؟

وهكذا يصبح - بحكم النفار القائم بين العقلي والتجريبي - تواصل الحركة لغزا أو معضلة؛ لأن المفروض فيها - وفق المصادرات المذكورة - أن تتوقف بمجرد أن ينفصل القاذف عن المقذوف «فما الذي يحرك القذيفة كما قالت العرب؟ أو قل

كما تساءل علماء أوروبا في العصر الوسيط:[54] A QUO MOVETUR PROJECTA?، وكانت الأجوبة عن هذا السؤال المربك متعددة فصل القول فيها ابن سينا في فن الطبيعيات من الشفاء، وفخر الدين الرازي في طبيعيات المباحث المشرقية، وأتى عليها جاليلي[55] بوصفها جزءا من حاضر العلم، وذكرها نيوتن[56] بعدها بعضا من ماضي العلم وذكرى أيام الدراسة.

ولنا في هذا الموضع أن نقتصر على ما ذكره الشيخ الرئيس فهو يوفي الغرض: «وأما الذي يكون مع مفارقة المتحرك مثل المرمي والمدحرج فإن لأهل العلم فيه اختلافا على مذاهب، فمنهم من يرى أن السبب فيه رجوع الهواء المدفوع فيه إلى خلف المرمي والتئامه هناك التئاما يضغط أمامه، ومنهم من يقول إن الدافع يدفع الهواء والمرمي جميعا لكن الهواء أقبل للدفع فيندفع أسرع فيجذب معه الموضوع فيه، ومنهم من يرى أن السبب في ذلك قوة يستفيدها المتحرك من المحرك تثبت فيه مدة إلى أن تبطلها مصاكات تتصل به مما يماسه وينحرف به، فكلما ضعف بذلك قوي عليه الميل الطبيعي والمصاكة فأبطلت القوة...»[57].

وللاختصار نقول إن الحل الأول قال به أفلاطون[58]، والثاني قال به أرسطو[59] مناقضا أستاذه، والثالث قال به يحيى النحوي[60] متهما أرسطو بالغباء، ذلك أن الهواء على

تمططه - كما نقول نحن اليوم - أو على قابليته للدفع، كما قال ابن سينا، لا يمكن أن يقوم مقام المحرك لأنه عائق للحركة وليس مساعدا عليها، فضلا عن أن يكون قوة محركة بالنيابة عن المحرك الأصلي، وهو ما تشهد به أبسط التجارب اليومية حيث نلمس ممانعة الهواء لحركتنا، وكلما كانت الحركة أسرع كانت ممانعة الهواء أكبر.

وقد تبنى ابن سينا الحل الإسكندري إذ يقول: إن أصح المذاهب عنده مذهب من يرى أن المتحرك يستفيد ميلا من المحرك..[61] ، وهذه «القوة المستفادة» أو«الميل» هي المضطلعة بمواصلة حركة القذيفة بعد انفصالها عن آلة القذف أي القوة المحركة الأصلية. وعلى هذا النحو يكون التوفيق بين المعطى التجريبي من ناحية - أي تواصل حركة القذيفة بعد الانفصال عن المحرك - والضرورة العقلية أي «اتصال المحرك بالمتحرك اتصالا مباشرا» من ناحية أخرى، ترميما للمذهب الأرسطي في غياب مبدأ العطالة في أولى صيغه عند جاليلي؛ انطلاقا من الإرث العلمي «العربي - الباريسي» على النحو الذي هو عليه عند أول عمداء السوربون (بيريدان). فمن مزاياه التي حفظها تاريخ العلم الميكانيكي أن حول اسميا القوة المستفادة السينوية أو الميل إلى «إنبيتوس» [62]. فبعد أن ذكَّر - على عادة الوسيطيين عامة - بمختلف الحلول المقترحة لمعضلة الحركة البالاستيكية وبوجوه الفساد فيها - كما فعل ابن سينا من قبل - وبعد أن بيَّن خطى ابن رشد في احتذاء أرسطو (حذو النعل بالنعل) في هذه المسألة يأتي إلى الرأي الذي يراه جديرا بالاتباع فيقول: «ها هو إذن في رأيي ما يجب علينا قوله إنه حين يحرك المحرك المتحرك يطبع فيه ضربا من الإنبيتوس، أي ضربا من القوة المقتدرة على تحريك المتحرك في الاتجاه ذاته الذي يحرك فيه المحرك المتحرك سواء إلى فوق أو إلى تحت أو إلى الجنب أو على الاستدارة»[63]. ويبين بيريدان - مثل ابن سينا - قانون التناسب بين قوة التحريك وثقل المتحرك وممانعة الوسط الذي فيه الحركة من ناحية، وسرعة المتحرك ومدة اتصال حركته من ناحية أخرى.

وكان لتعليم بيريدان الأستاذ بجامعة السوربون وعميدها الأثر الأبقى والأكثر انتشارا ليس في باريس وحدها، مثلما هو الشأن عند البار دي ساكس وأوراسم ومارسيل دي إنجان[64]، بل وكذلك في أوكسفورد[65].

وبهذا التقدير يصبح محور «أثينا - الإسكندرية - بغداد - باريس» المحور «العربي - اليوناني» الغالب على تاريخ العلم الميكانيكي لاسيما في حل المعضلة النظرية الموروثة عن أرسطو.

A quo moventur projecta

ومن الديناميكا الأرضية إلى الديناميكا السماوية لطلب الجواب عن المعضلة الثانية اللازمة هي أيضا عن مجموع مصادرات العلم القديم عامة والعلم الأرسطي خاصة، والمتعلقة بالقوى التي تحرك الأجرام السماوية A quo moventur planetae.

ولا يستقيم تقدير خطر هذا السؤال المربك إلا باستحضار الفينومينولوجيا الأرسطية برمتها من جهة توصيف مسالك الظواهر الطبيعية بما هي سكنات وحركات. وهي في مجملها على نوعين: طبيعي كسكون المدرة على سطح الأرض وحركة الثقيل إلى تحت والخفيف إلى فوق، وقسري كسكون الخشبة تحت الماء وحركة المدرة إلى فوق.

وإذا اعتبرنا الحركات الطبيعية التي من تلقاء المتحرك وجدنا أنها تنقسم في «العلم اليوناني - العربي» إلى ثلاثة أنواع وفق المعايير الهندسية:

أولا: تلك التي تخص المسارات، استقامة أو استدارة والمعايير الميكانيكية.

ثانيا: تلك التي تخص السرعات، نقصا أو تزيدا، فالقسم الأول يتضمن حركة الثقيل (التراب والماء) من فوق إلى تحت تلقائيا إذا خلي وطباعه، وهي على الاستقامة وعلى عمود وبسرعة لامنتظمة أو قل كما نقول نحن اليوم هي حركة متسارعة وفق نظام حدده جاليلي. وأما الشق الثاني فيتضمن حركة الخفيف (النار والهواء) بالطبع على الاستقامة. ومن تحت إلى فوق وبسرعة لا منتظمة. والحركة الأولى تحدث إلى مركز الأرض والثانية من مركز الأرض، فالثقل قوة جابذة/جاذبة [66] إلى المركز، والخفة قوة نابذة [67] عن المركز.

وفي كلتا الحالتين يحدث تساوق دقيق بين الحركة الطبيعية، مسارا وسرعة واتجاها، وبين طبيعة الجسم المتحرك على ذلك النحو بحيث يمكن الانطلاق من الخصائص الهندسية والميكانيكية لتحديد طبيعة المتحرك (ترابي أو مائي أو ناري أو هوائي) أو عكسا من طبيعة المتحرك لتحديد الخصائص الهندسية والميكانيكية (استقامة المسار وتسارع الحركة واتجاهها، سواء من المركز أو إليه...).

بقي **قسم ثالث** نعرف مسالكه فينومينولوجيا، إذ نقدر على توصيفه ولكننا لا نعلم جوهره وهو قسم الأجرام السماوية. فحركتها على الاستدارة لا على الاستقامة، وهي لا تحدث من المركز أو إليه بل حوله. وسرعتها منتظمة لا متسارعة، وبالتالي فلا يمكن أن تكون ترابية أو مائية لأنها لو كانت كذلك لتحركت إلى المركز على استقامة، وبحركة متسارعة بفعل قوة جاذبة، ولا يمكن أن تكون نارية أو هوائية، لأنها لو كانت كذلك لتحركت من المركز على الاستقامة وبسرعة لا منتظمة.

ولما كان مسلكها كذلك وجب اعتبارها من عنصر مغاير بالطبيعة للعناصر الأربعة، هو عنصر خامس أثيري لا ثقل له ولا خفة فيه، وبالتالي لا برودة ولا سخونة ولا غير هذا أو ذاك من الكيفيات الحسية التي نلمسها بالخبرة في العناصر الأربعة وفي المركب منها وفق الغالب عليها. وبالتالي فلا كون فيها ولا فساد.. لذلك قال القدامى والوسيطيون، يونانيين وعربا، بالفرق النوعي بين الأرض والسماء، أو قل مثلهم بين عالم ما فوق القمر وعالم ما تحت القمر، أو عالم الثبات الأبدي وعالم الكون والفساد. وهي الفوارق الأنطولوجية التي تفضي إليها ضرورة التوصيفات الهندسية والسينيماتيكية لسلوكيات الأجرام السماوية.

والسؤال الذي يفرض نفسه عندئذ هو: ما هي محركات الأجرام السماوية؟ وهو سؤال ملح. لاسيما أن الأمر يتعلق بأجسام لا خفة فيها ولا ثقل، وحركاتها على الاستدارة فلا مبتدى لها ولا منتهى خلافا لما عليه الأمر في الحركة على الاستقامة، ما يدل على أن محركاتها تعمل باتصال لا فجوات فيه. وتلك خاصية الموجودات التي لا يلحقها الكلال ولا يطرأ على وجودها أي تغيير، فهي كائنة دائما بالفعل، وليس فيها موضع للوجود بالقوة الذي يميز الكائن المادي أو المركب من مادة وروح.

وما كان يفعل باتصال وموجودا بالفعل المحض كان جوهرا عقليا خالصا أو ملائكة، أو ضربا من الآلهة الروحية الصرف، وهو ما يفسر غلبة نظرية العقول على الديناميكا السماوية عند اليونان والعرب وفي أوروبا اللاتينية المسيحية، حتى حنا بيريدان الذي سيفتح للعلم سبلا غير مطروقة بوسائل معهودة استمدها من العلم اليوناني - العربي.

فليس ثمة عنده ما يلزم دينيا بالتزام القول بالعقول المحركة أو الملائكة الساهرة على حظوظ السماوات، أما التقاليد الثقافية «فتبا لعبيد النجوم ومن يدعي أنها تعقل».

بقي التفسير الديناميكي لحركات الكواكب فيكفي فيه تعميم فكرة الإنبيتوس «الهلينيستية العربية» التي سبق استخدامها في البالستيك. وفي هذا السياق يقول عميد السوربون: «ثمة فرضية لا أستطيع دحضها استدلاليا يكون الرب بمقتضاها منذ خلق العالم حرك السماوات حركات مماثلة للحركات التي تتحرك بها اليوم وطبع فيها يومئذ ميلا (إنبيتوسيا) ظلت تتحرك بفعله حركة منتظمة...»[68].

أما كيف تكون تلك الحركة لا متناهية ولا يلحقها الكلال مثلما هو الشأن في المقذوفات البالاستيكية فالأمر هين لا يحتاج إلى ملائكة مدبرة[69] ولا إلى عقول سماوية محض. ذلك أن الكلال إنما يلزم عن ممانعة الوسط الذي فيه الحركة. وإذا ما سلمنا بالفرق النوعي بين عالم ما فوق القمر وعالم ما تحت القمر أدركنا أن لا ممانعة أصلا تعوق حركات الكواكب. وبالتالي أمكن - منطقيا - إدراجها تحت مبدأ بقاء الحركة ومبدأ بقاء[70] الطاقة.

ولا ريب في أن تلك الرؤية على درجة من الأهمية في تاريخ العلمين الفيزيائي والفلكي؛ إذ ليس من الهين إخضاع الفوق والتحت، أي السماء والأرض، إلى قانون واحد، لا بحكم ما يفصل بين الملكوتين من قيم عقدية وأسطورية وثقافية انشدت إلى الفوارق النوعية المتوهمة بين «السليات» و«العلويات» فقط، ولكن أيضا بفعل ما أفضى إليه الفكر في إطار الإبيستميا اليونانية - العربية من قول وضعي شديد الترتيب غاية في التماسك بالفرق النوعي بين عالم العناصرالأربعة بقواه (الخفة والثقل - وكيفياته - البرودة والسخونة..) وعالم الأثير بعقوله، كما قال الإغريق، أو ملائكته كما قال أهل الملة الإبراهيمية... فمن شأن سحب فكرة الميل أو الإنبيتوس بما هو «قوة منطبعة»[71] كما يقول بيريدان، أو «قوة مستفادة» كما

يقول ابن سينا أن يحقق - مع طول النفس - نتائج حاسمة في تاريخ العلمين الفيزيائي والفلكي منها:

1- توحيد الميكانيكا السماوية والميكانيكا الأرضية بإخضاعهما لقانون واحد.

2 - تأكيد تجانس مكونات العالم فيزيائيا فلا فوق فيه ولا تحت إلا بالعرض أو المواضعة.

3 - الذهاب إلى القول باستقلال العالم عن مصادره أو علله الأولى مادام قد استبطن قواه المحركة وانساق إلى قوانين البقاء، بقاء كمية المادة كما سيصوغه لافوازييه، وبقاء كمية الحركة كما سيصوغه ديكارت، وبقاء كمية الطاقة كما سيصوغه كارنو.

3-2 - باريس والكنيسة/ مآس وإنجازات

هل يعني ما ذهبنا إليه أن باريس بلد النور يغالب العتمة قد أنجزت الثورة العلمية الحديثة منذ القرن الرابع عشر بل ربما منذ «إدانة 1277»؟

ذلك ما ذهب إليه المؤرخ الموسوعة وعالم الفيزياء الفرنسي بيير دوهام، وهو في تقديرنا شطط لا تقره المقاربة الإبيستمولوجية التاريخية حين لا تلهيها الاقتناعات العقدية (على أهميتها) أو الولاءات الوطنية على نبلها عن الحقيقة التي تبقى في جميع الأحوال مطلب النظر العلمي الأوحد.

فقد ذهب دوهام إلى أن «إدانة 1277» فتحت للفكر آفاقا رحبة هيأت له أسباب الانعتاق من الأرسطية بتجاوز مقالات لا برهان عليها إلا بعض الاستدلالات القائمة على مغالطات لا تكاد تخفى. لذلك بدا له أن تامبييه هو مصدر إلهام العلم الحديث، وبالتالي فإن للمسيحية عامة ولكنيسة باريس خاصة فضلا لا ينكر على العلم، وهو دال لا على توافق العقل والنقل فقط، بل أيضا على أن المذهب الكاثوليكي الروماني أصّل[72] ما يسمى الثورة العلمية الحديثة.

ودوهام يدعو - وهو الوفي للملكية الفرنسية حتى وفاته سنة 1916 - إلى إعادة النظر في فكرة الثورة العلمية ذاتها باعتبار أن علم جاليلي الذي تتهم الكنيسة بظلمه لم يكن خروجا على علم بيريدان بل كان في أسعد الحالات الشكل الراشد لعلم فتي وضع أسسه شيوخ جامعة باريس[73]، وفي مقدمهم عميدها بيريدان. وبهذا التقدير، في بعديه الديني والسياسي، تكون الكنيسة «منبع الحداثة» وباريس قائدتها.

وللمؤرخ أن يتساءل عن دور جامعة باريس وشيوخها في إعداد الثورة العلمية الحديثة، علما أن تلك المؤسسة شهدت تطورا منقطع النظير، فقد بدأت اصطبلا[74] سرعان ما ضاق بساكنيه لتكاثرهم فإذا السوربون «خلية نحل»[75]، ثم صار بفضل عناية ملكية قصرا يعجب الناظرين.. فماذا فعلت الجامعة، سواء من جهة تطوير المؤسسات العلمية والتعليمية، أو من جهة بلورة الإشكاليات النظرية أو بناء المفاهيم العلمية؟

الحق أنه من هذه الجهات الثلاث كان لباريس دور ريادي في قيام الثورة العلمية الحديثة وإن لم تصنعها، كما ادعى ذلك دوهام:

1- ولشكوكنا في مقالة دوهام مبرراتها وأولها أن ثمة فرقا كبيرا بين الميل (الإنبيتوس) كما تصوره يحيى النحوي وابن سينا وابن باجة[76] وبيريدان من ناحية، ومبدأ العطالة كما صاغه جاليلي وديكارت ونيوتن من ناحية أخرى[77]. وليس أدل على ذلك أنه ما من أحد في أثينا أو في بغداد أو باريس استطاع الانفلات - في المراس العلمي- من سيطرة المفاهيم الأرسطية مثل ثنائي الوجود بالقوة والوجود بالفعل الذي هو أساس الأنطولوجيا الأرسطية والعلم الميكانيكي حتى جاليلي وديكارت... فالحركة عند الجميع انتقال من الوجود بالقوة إلى الوجود بالفعل وهي بالتالي واقعة بين مبتدى ومنتهى، ومن ثمة فهي آيلة حتما إلى السكون، وهو تدقيق ما ينفيه مبدأ العطالة بما هو مبدأ القول بالتكافؤ بين الحركة والسكون، وبقاء هذا وذاك ما لم تفعل في المتحرك أو الساكن قوة خارجية تغير حاله[78].

لذلك لا يسلس القول بأن العلاقة بين العلم الوسيط عامة والعلم الحديث كعلاقة الطفولة بالكهولة أو البذرة بالشجرة إلى غير ذلك من المجازات الشعرية الجميلة التي تفقد قيمتها حين تؤخذ مأخذ المفاهيم التفسيرية الدقيقة.

2 - والشك الثاني الذي لنا في مقالة دوهام يبرره ما أصبح - خلافا لما أرادته إدانة 1277- من مكانة لأرسطو في اللاهوت المسيحي لاسيما مع القديس توماس الأكويني، فضلا عن أن مجرد نقده يعتبر شكلا من أشكال التطاول على الدين ويدعو بالتالي إلى أشد العقاب على نحو ما تشهد به أخبار راموس[79] والأب جاسندي[80] وجاليلي[81] وديكارت نفسه، الذي لم يكن يخشى شيئا قدر ما كان يخشى «سادة السوربون»[82]، ولم يفشل أحد فشله في إقناعهم بتبني نظرياته[83] حتى كاد تاريخ جامعة باريس العظمى - يوم كانت بعضا من الكنيسة - يكون تاريخ الرقابة والقمع الفكري[84].

3 - والشك الثالث يبرره أن أذكياء فرنسا تركوا السوربون «السادة السريون» وأنشأوا لأنفسهم مؤسسات موازية لا سلطان للكنيسة عليها، فبُعث «المعهد الملكي» الذي سيسمى لاحقا بداية من سنة 1870 «كولاج فرنسا» على يد قيوم بودي[85] للانقطاع إلى ما لا تعنى به السوربون بدءا باللغتين اليونانية والعبرية ثم أُضيفت إلى ذلك بالتدرج اللغة اللاتينية والرياضيات والطب والقانون المدني من دون أن تشفع الدروس بامتحانات تؤهل لنيل شهادة وكأن الفكر الفرنسي في أمس الحاجة إلى شيء جديد لم يجده في جامعة باريس ولا في الثقافة السائدة، فراح يبحث عنه عند قدماء اليونان وقدماء الرومان أو عند الفراعنة والبابليين، أي عند «الوثنيين» أو «الجاهليين»، طلبا لنفس إنساني بإطلاق عساه يعين على فهم أفضل لموسى وعيسى وعلى تدبر الوجود الإنساني تدبرا أبصر.

3- باريس في معارك العلم الحديث

3-1 - ظهور مؤسسات البحث العلمي

وليس ينبغي مع ذلك التفريط في ما قدمت الجامعة من خدمات ليس أدل عليها من تكاثر المثقفين ومدعي الانتساب إلى الشأن الفكري عامة فكثرت حلقات المناظرة أمام دور العلم، وبرزت تلقائيا ظاهرة اللقاءات الفكرية في المنازل والصالونات حتى إذا تعددت وانتظمت ذاع صيتها وأصبحت ظاهرة اجتماعية [86]. كان لا بد للسلطة السياسية «اليقظة» من أن توليها العناية التي تتطلبها السيطرة عليها، فضلا عن تأكد الحاجة إلى جمع شتات العلماء وتقييد مناظراتهم واكتشافاتهم، وهو الدور الذي اضطلع به الأب مارسان سنين طويلة؛ فكان يستفز العلماء ليعطوا خير ما عندهم ويطلعهم على ما يجد من رؤى وما يُصاغ من إشكاليات علمية لاسيما في المجالين الرياضي والميكانيكي، وفي البصريات والفيزياء وما يطرح الواحد منهم على الآخر من مسائل يتحداه بها[87].

ولعل أشهر الخصومات التي شهدتها باريس في القرن السابع عشر، هي تلك التي وقعت بين بيكمان وديكارت، وبين ديكارت وروبارفال أو فارما أو جاسندي.. وقد تولى الأب مارسان (صندوق البريد)[88]، كما كان يحلو لديكارت في شيء من الخبث أن يسميه، إدارة تلك الخصومات باقتدار لا نظير له، فتواصل علماء أوروبا - في ألمانيا وإيطاليا وإنجلترا وبولونيا والدنمارك والسويد - بعضهم مع بعض على بعد الدار وتواضع وسائل الاتصال فحاز بذلك عن جدارة لقب «سكرتير أوروبا العالمة»[89]. ولعل الأهم أنه جعل من باريس محط أنظار علماء العصر، لاسيما وقد أنشئت فيها - بعد وفاته - وفي سنة 1665 أول مجلة علمية يدون فيها العلماء ابتكاراتهم ويبسطون رؤاهم ويتجادلون فيها، فهي«مجلة العلماء»[90] يُحتج بها حتى في المحاكم، كما جرى ذلك في الخصومة بين نيوتن وليبنتيز وتقاضيهما أمام المحكمة الإنجليزية بشأن الأسبقية إلى اختراع حساب التفاضل والتكامل.

لذلك كان تأسيس الأكاديمية الملكية للعلوم بتدبير من كولبار سنة 1666 نتيجة طبيعية لحركية فكرية متنامية تحولت منذ العام 1625 إلى ظاهرة اجتماعية جسمها تكاثر الصالونات موضة حلقات النقاش واللقاءات المبرمجة[91]،كما كانت ضرورة اقتضاها نوع جديد من المعرفة العلمية لا عهد للإنسانية به، تلازمت في صلبه التحولات التاريخية والتحولات الإبيستمولوجية وبانت ضرورة الجمع المتين في صيرورة الإنتاج العلمي بين الذات المفكرة أو «الكوجيتو» في فردانيته الحرة المريدة وبين ما كان يسميه باشلار «اتحاد عمال الحجة» [92] في «مدينة العلوم» [93]، بما هي ملتقى الكوجيتو الجمعي العامل الملتزم، يختبر الفرضيات ويمتحن متانة الأفكار ويجرب ليصح عنده النظر، ذلك أن العلم الحديث في جوهره جدلية دائمة بين العقلي والخبري، وبين النظري والتطبيقي، وبين الشغف الفكري المحض والوظيفة الاجتماعية المؤكدة.

فكيف لنا على سبيل المثال - وتلك مسألة غاية في الأهمية بالنسبة إلى أوروبا وقد بدأت تبحر تجارتها - أن نحدد انزياح الإبرة الممغنطة في مواضع مختلفة من العالم إذا لم تكن لنا من الوسائل المادية والبشرية ما يكفي للقيام بالتجارب التي يقتضيها السؤال المطروح في بلدان مختلفة[94]؟ أو كيف لنا أن نجعل الإنسان «كسيد للطبيعة وكمالك لها» على النحو الذي يقتضيه المشروع الديكارتي ما لم تتوافر لنا اعتمادات مالية لا تقل قيمة عن «مداخيل ملك الصين»[95] لإجراء تجارب تكاد لا تحصى كما ينبهنا إلى ذلك آخر فصول مقالة الطريقة[96].

ومعنى ذلك أن العلم قد يختمر في ذهن العالم المتوحد على النحو الذي ذهب إليه صاحب التأملات الميتافيزيقية، ولكن إنجازه يتطلب مؤسسات لا يقوى الفرد على القيام بشؤونها بل لا بد أن يقوم بها «آلاف الرجال ليتعاونوا عليها»[97].

ومما يجعل هذا التعاون ضرورة إبيستمولوجية ما يتطلبه العلم بالذات من تجارب لا بد منها ليتقدم فتتضح أسسه وتتبلور ضمنياته وتتوسع دائرة تطبيقاته؛ فالعالم الحق مشدود إلى المستقبل بتوسط تأمين الحاضر، وهو في تقديرنا بعض معاني خاتمة كتاب الهندسة حيث يعبر ديكارت عن أمنية غالية هي أن يقر له الأحفاد بما أفادهم به من العلم الصريح وبما هيأهم له من اكتشاف ضمنياته التي تركها متخفية عن قصد حضا لهم على البحث[98]. ومعناه أن العلم أصبح عملا متزمتا يندرج في التاريخ فيتقدم باستمرار في سياق تلاحم الأجيال.

وليس بخاف أن تلك الضرورة الإبيستمولوجية تلزم بفضيلة أخلاقية لا مناص منها نذكر منها: التعالي عن الأنانية ونكران الذات على النحو الذي توجبه أخلاقيات التعاون والعمل المشترك. وليس لأحد أن يزعم أن الفرنسي جمع في تلقائية السجية الضرورات الإبيستمولوجية والوجوبات الأخلاقية، أو قل حرية «الأنا» وتماسك الـ «نحن»، بل كان لا بد له من أن يستطيب ذلك يسيرا يسيرا في سياق تجربة تاريخية شاملة، قادتها باريس واستفادت منها الإنسانية، ولو بأشكال مختلفة وبدرجات متباينة.

ولأمر كهذا كان لا بد من الاعتبار بتجربة جامعة باريس لاسيما من جهة سلبياتها، وأظهرها غلبة العقديات والإيلاف على ممارسة العلم استهلاكا في مدرجات الدرس أو إنتاجا في مختبرات البحث، فكان الحرص الشديد على تجنيب المؤسسات العلمية الجديدة الخوض في المسائل اللاهوتية والميتافيزيقية والسياسية والمذهبية[99] لتنقطع كليا للعلم وحده؛ ضمانا لاستقلاله وجدواه.

وتلك هي السمة الغالبة على مجمل الأكاديميات والمعاهد التي أنشأتها باريس في أوائل العصر الحديث، سواء تعلق الأمر بـ «أكاديمية التدوين»[100] التي أنشأها كولبار سنة 1636. أو بأكاديمية الفنون الجميلة أو أكاديمية العلوم الأخلاقية والسياسة المحدثتين سنة 1816، فضلا عن الأكاديمية الفرنسية التي سبقت الجميع إلى الوجود سنة 1635 بمبادرة من ريشلييه،

وتنضوي هذه المؤسسات منذ الثورة الفرنسية تحت لواء «معهد فرنسا»[101] معلما لا تقل عنه أهمية مؤسسات عتيدة أخرى مثل «المتحف»[102] الذي شهد انطلاقة العلم البيولوجي و«معهد باستور»[103] الذي أهدى الإنسانية خير اللقاحات و«المرصد الفلكي»[104] الذي أضاف إلى أجرام السماء كوكبا خفيا.

3-2- العلم سلطة اجتماعية وضرورة اقتصادية

فما أثر هذه الإنشاءات في الروح العلمي؟ وما أثرها في إنتاج العلم[105] ذاته؟ وما الذي تغير بوجودها؟

1 - لعل أول معاني «مأسسة» العلم، سواء اعتبرناها منطلقا لمسار أو نتيجة له، هو بلورة فكرة العلم ذاتها بحيث تُضاف إلى قيمته الذاتية الإبيستمولوجية قيمة برانية اجتماعية تمكن من رسم خط الفصل بين العلم واللاعلم، وبين العالم ومدعي العلم من ناحية، ويضبط سلم التفاضل بين العلماء أنفسهم من ناحية أخرى، كأن نستطيع التمييز بين المنجِّم والفلكي أو بين الساحر الباحث عن إكسير الحياة وبين الكيماوي الباحث في ظاهرة التأكسد أو التمييز بين المعادن. وما كان ذلك التمييز ليسلس لطالبه قبل القرن السابع عشر[106]، إذ كان لأي كان أن يدعي وصلا بالعلم وحذاقة به من دون سلطان رادع إلا عصا الكنيسة أو عسس الأمير أو عيون قوى الشد إلى الوراء وما هي بأبصر من المدعي[107].

2 - وارتقاء العلم إلى مقام القيمة المعترف بها اجتماعيا يعني، في نهاية التحليل، الاعتراف به بعدا متميزا من أبعاد مكونات النسيج الثقافي... وهو بصفته تلك يصبح حكما في ما فيه خلاف بين الناس حين يحتكمون، ومرجعا حين تدعوهم الحاجة إلى الاستشارة، وبذلك يكتسب العالم المكانة التي كانت في العصرين القديم والوسيط للمنجِّم والساحر والكاهن والقديس والولي الصالح... ولعل ذلك بعض ما ذهب إليه كونت حين اعتبر العصر الحديث، عصر العلم الوضعي، يخلف العصرين السابقين اللاهوتي والميتافيزيقي.

ولا يستقيم شأن هاتين القيمتين المعياريتين (الاعتراف بالعلم قيمة اجتماعية وقيمة ثقافية غالبة) إلا بقيمة خلقية يحتمها مرور العلماء من الشتات والتشرذم إلى التآلف والاتحاد، ومن التناحر إلى التعاون، ومن الهراش في الشارع إلى الحوار الهادئ داخل المؤسسة، وهي فضيلة التآنس كما يقول ابن خلدون[108]. وذاك بعض معنى إلحاح ديكارت في مشروع أكاديمية العلوم السويدية الذي وضعه قبيل وفاته سنة 1652 بطلب من الملكة وإلحاح دستور الأكاديمية الملكية للعلوم الذي وضعه لويس الرابع عشر على أهمية أدب الحوار وعلى ضرورة الامتناع عن كل مظاهر التسخيف والاحتقار[109]، بحيث يكون التقدم العلمي صنو التقدم الخلقي والتمدن الشامل[110]. ولعل ما يشير إلى ضرب من الالتحام بين المؤسسة العالمة ووسطها الاجتماعي هو ما لقيته منه من كرم وفر لها التمويل اللازم لإنجاز مشاريعها[111] فضلا عن تمويل الدولة[112].

ويبدو أن النتائج كانت على قدر الاستثمار المالي والسياسي والاجتماعي، ولو أن فولتير ما كان ليرضيه عمل أكاديمية باريس مقارنة مع مثيلتها (المجمع الملكي) بلندن[113] ويكفي تصفح موضوعات العمل الأكاديمي وطريقة عملها لندرك مدى التلاحم فيه بين النظري والتطبيقي من ناحية، وبين لذة طلب العلم لذاته والاستجابة المجدية لحاجات اقتصاد في طور الانطلاقة.

ولأمر كهذا كانت الأكاديمية تقترح كل سنة على علماء العصر - من دون حدود جغرافية أو لسانية أو عرقية - موضوعين وتتشكل لجنة تحكيم من خمسة أعضاء، ثلاثة منهم من أهل الاختصاص في الرياضيات وعلم الفلك والعلم الميكانيكي، كما ينص على ذلك الفصل الأول من قانون الجوائز[114]، وتنقسم موضوعات البحث إلى نظري صرف وتطبيقي تكنولوجي.

وقد يكون من المفيد لمزيد من التبصر بحقيقة التحولات الفكرية العميقة التي ساهمت بها باريس في بلورة مفهوم جديد للعلم استعراض أمثلة على ما أوردنا:

- **1720**: «ما مبدأ الحركة وما طبيعتها وما علة انتقال الحركات»؟

«ما أفضل السبل - على ظهر البحر - للحفاظ على انتظام حركة النواس»؟

- **1724**: برهنة قوانين اصطدام الأجسام مع الإبقاء على الموضوع التطبيقي ذاته لسنة 1720».

- **1725**: «في أفضل السبل على ظهر البحر للحفاظ على انتظام حركة الساعة المائية أو الرملية».

- **1726**: «قوانين اصطدام الأجسام ذات التمطط التام أو الناقص».

- **1727**: «ما أفضل السبل لتصرية السفن آخذين في الاعتبار وضع الصواري وعددها وارتفاعها».

- **1728**: «في علل الثقالة».

- **1729**: « .. ما أفضل الطرق لرصد الارتفاع في البحر، سواء كان ذلك بواسطة الشمس أو بواسطة النجوم، وسواء كان بواسطة آلات معروفة سلفا أو بواسطة آلات مستحدثة؟».

- **1730**: « .. ما سبب إهليليجية شكل مسار الكواكب؟».

- **1731**: « .. ما أفضل الطرق لرصد انزياح البوصلة على ظهر البحر؟».

- **1736**: « .. كيف ينتشر الضوء؟».

تلك بعض الموضوعات التي تعنت لها الأكاديمية أردناها شواهد على التفاعل بين العلم الناشئ والمجتمع الصاعد، وبين النظر العلمي وقد هندس تصوراته والحاجة الميدانية اليومية وقد بدأت تزهد في تقاليد التجربة المتوارثة لترنو إلى جدية المعادلات الرياضية. وتلك هي السمة الغالبة على العصر الحديث، سواء مع جاليلي في إيطاليا، حيث كان يبلور رؤاه العلمية داخل المرمة البحرية العسكرية في مدينة جنوة[115]، أو مع علماء «المجمع الملكي» بلندن، أو في

أي موضع أوروبي آخر من مواضع صناعة الذكاء الحديث، لا سيما في الأكاديميات والمعاهد، وقد أصبحت موضة العصر وموضع آماله[116]، ما أكسب مؤسسات العلم والعلماء حصانة لم تقدر أعتى الثورات السياسية أن تأتي عليها.

وليس أدل على ما ذهبنا إليه من سرعة انتباه الثورة الفرنسية إلى فداحة الحماقة التي ارتكبتها عندما أعدمت لافوازييه وأهملت شأن مؤسسات العلم أو أغلقتها؛ فأعادت إليها مكانتها وطورتها وأغنت نسيجها ببعث مؤسسات جديدة هي إلى اليوم من طلائع إنتاج العلم والخبرة، ليس في باريس وحدها ولكن في العالم أجمع، مثل مدرسة التعدد التقني أو بوليتيكنيك ومكتب خطوط الطول ومعهد الفنون والحرف ودار المعلمين العليا... إلخ[117].

وما كان لباريس أن تكون العاصمة السياسية والاقتصادية من دون أن تكون عاصمة العلم والثقافة، فيها تتحدد معايير العقلي واللغوي والجمالي[118] والوجداني الموسيقي[119]، فكأن باريس هي فرنسا مصغرة أو العالم في مدينة على ما تشهد به مكانتها عند المصلحين في البلاد العربية يوم أصبح العربي يتساءل عن أسباب سحر باريس وتقدم فرنسا، كما كان يفعل ذلك شارلمنييه مذهولا بتقدم بغداد وقوة العرب والمسلمين.

3-3 - من أثينا وبغداد إلى لندن وبون

لم تعد باريس تنتظر شيئا ذا بال من أثينا أو الإسكندرية أو بغداد، بل اتجهت بنظرها إلى خصم عنيد يكاد يطفئ نورها، إنها لندن التي ازدهرت فيها نظرية الجاذبية على حساب نظرية الدوامات، وذاع صيت نيوتن على حساب شهرة ديكارت، وتجاسر الخبريون[120] الحسيون بقيادة لوك وهيوم ومن والاهما من الباريسيين، مثل كندياك، على العقلانية التجريبية حتى لكأن شرف فرنسا في الميزان، فانبرت أكاديمية العلوم تشجع الجميع على إظهار قدرة العلم الديكارتي على تفسير نظام الكون تفسيرا أكثر متانة من التفسير النيوتني وهو ما يعنيه إدراج مسألة الثقالة في مناظرات الأكاديمية بعد ما يقارب نصف القرن من ظهور كتاب «المبادئ الرياضية» لنيوتن سنة 1686، الذي صاغ فيه أعظم قانون طبيعي انتهى إليه اجتهاد الإنسان، حتى خيل لمعاصريه أن الرحمة الربانية قد فاضت عليه كما فاضت من قبل على موسى[121].

ومن الذين تدخلوا في هذه الخصومة ليبينتيز العضو الأجنبي بأكاديمية العلوم ومنافس نيوتن في الأسبقية إلى اكتشاف حساب التفاضل والتكامل، فكانت له مع كلارك ممثل الجاذبية النيوتنية صولات وجولات تتصل بطبيعة المكان والزمان والملاء والخلاء والحركة المطلقة والحركة النسبية وبقانوني بقاء «كمية الحركة» وبقاء «القوة الحية»، وبإمكان القول بالفعل عن بعد الذي تقتضيه الجاذبية بما هي قوة مفترضة تعمل بين كتلتين وتتناسب طرديا مع ضرب الواحدة في الأخرى، وعكسيا مع مربع المسافة الفاصلة بينهما وبشروط استقامة القول بالفعل

المباشر، مثلما هو الشأن في عملية اصطدام الأجسام باعتبارها الآلية الوحيدة لانتقال الحركة من كتلة إلى كتلة أخرى[122]. وخلف ذلك السجال العلمي أروع الآثار الفلسفية وأطرفها[123].

أما فولتير فقد انحاز إلى العالم الإنجليزي كما انحاز إلى نظامه السياسي البرلماني، معتبرا مقاومة الأكاديمية لنظرية الجاذبية علامة على أن الفرنسيين ثقيلو الخطى بطيئو الفهم، ولكنهم برغم ذلك يصلون إلى الحقيقة، وإن كانوا آخر الواصلين إليها... وليس عنده أدل على الفوارق الفاصلة بين باريس ولندن من أن «الفرنسي الذي يصل إلى لندن يجد الأمور قد تغيرت جديا في الفلسفة كما في بقية الأشياء فقد ترك العالم ملاء فوجده خلاء. وفي باريس نحكم بأن العالم مكون من دوامات من المادة اللطيفة ولا شيء من ذلك في لندن. وفي بلدنا نفسر حركة مد البحر بضغط القمر، أما عند الإنجليز فإن البحر هو الذي ينزع نحو الأرض (...)، وأنتم تلاحظون أن الشمس في باريس لا دخل لها في هذه المسألة، وهي هنا شريك فيها بنسبة الربع تقريبا [124].

غير أنه لا قيمة لرأي فولتير في العلم الفلكي أو الفيزيائي، وبالتالي وجب عليه وعلى من لف لفه «ترك الرياضيات للرياضيين»، كما كان يقول كوبرنيك. واعتبارا لانحياز ليبنتيز للحل الاصطدامي الديكارتي ولعقلانية السببية المباشرة القاضية بتماس الأجسام شرطا لفعل بعضها في بعض، وانتصار فولتير لوضعية السببية اللامباشرة القاضية بواقع الفعل عن بعد، بل عن مربع البعد، كانت الأكاديمية مصرة على مزيد من البحث علها تظفر بما ينقذ الشرف الوطني؛ فأجازت سنة 1630 عملا تقدم به ج. بارنولي بعنوان في النسق الديكارتي وفي الطريقة التي تستنبط منه مدارات الكواكب وأوجها طمعا في التوفيق بين قوانين الديناميكا النيوتنية - الكبلرية والملاء الدوامي الديكارتي الذي اتخذه الإنجليز هزوءا، كما أجازت سنة 1733 عملا أكثر مسالمة، حاول فيه صاحبه بريفات دي موليير التوفيق بين نسقي العالمين الكبيرين نيوتن وديكارت[125].

وفي كل مرة تنتهي المقاومة إلى فشل ذريع [126] يُذكِّر بفشل باريس في مقاومة إغراء الأجنبي العربي في العصر الوسيط[127] وقصته مع السوربون والإنجليزي في العصر الحديث، وقصته مع أكاديمية العلوم وإن بفارق لا بأس به أن نيوتن كان من أعضاء الأكاديمية التي تقاومه...[128].

ولم يهدأ تمنع باريس إلا حين بيَّن موبرتويه صحة نظرية نيوتن ووهن صلف العناديين[129]، بدعوى لاعقلانية الأنطولوجيا المحايثة للفيزياء النيوتنية، أو بدعوى الدفاع عن «الفيزياء الفرنسية من منطلق الغيرة الوطنية»[130]. أما المسألة الأولى فقد خصها موبرتويه بفصل ناقش فيه مفهوم الجاذبية من وجهة نظر ميتافيزيقية، فالديكارتيون يعتبرون اصطدام كجتين ظاهرة ميكانيكية واضحة، ويرفعونها إلى مكانة الأنموذج لفهم آلية انتقال الحركة في الكون بما فيها آلية الكون، بما ذلك الجاذبية الكونية التي تصبح من تلك المنطلقات نتيجة لاصطدام

الأجسام في كون ملاء تضطر فيه الجسيمات بحكم تدافع كوني دائم إلى الدوران في دوامات، وتلك هي - عندهم - علة الثقالة.

والحقيقة أن ظاهرة الاصطدام ليست بسيطة في ذاتها ولا سهلة من حيث عقلنتها، وليس أدل على ذلك من أن ديكارت قد أخطأ في جل القوانين التي وضعها لها[131]، وأن هيوم جعلها تكأة للتشنيع على تسطيح العقلانية... ثم أننا لو سلمنا بوجهة النظر الديكارتية لكان لنا في أسعد الحالات أن نفسر بعض البسائط حتى إذا بلغنا دقائق الأمور اكتشفنا محدوديتها.

أما في ما يتعلق بمصاعب القول بفعل جسم في جسم آخر عن بعد ودون تماس عبر الخلاء فتلك مسألة لم يحسمها نيوتن، ولم يدع أن القوى المركزية علل بالحقيقة، بل هي مجرد «فرضيات» [132] تنزع بمقتضاها الأجسام بعضها إلى بعض أو قل تنجذب بعضها إلى بعض، وبالتالي فليس في لفظ الجاذبية ما يوحش النفس أو يؤذن بعودة القوى الخفية البدائية إلى العلم[133] كما زعم الديكارتيون، فالعلم النيوتني توصيفي وليس تفسيريا، وهو يهيئ لتوقع الظواهر لا لفهم الوجود[134]، بل إنه ليس ثمة عند نيوتن ما يفيد قطعا بأنه قال بإمكان الفعل عن بعد عبر الخلاء بحكم وجود «وسط أثيري»[135] غاية في اللطف، وبالتالي لا ممانعة [136] فيه هو - افتراضا - موضع انتشار فعل الجاذبية بتوسط «الدفع»[137] على الطريقة الديكارتية[138].

وإذا كان الأمر كذلك تبيَّن تعسف القول بالتقابل التام بين «الجاذبيين» و«الاصطداميين» وسخفه[139]، أو قل - مع دالمبار - إن الخصومة برمتها «خصومة لفظية» ليس لها من أثر إلا إعاقة تقدم العلوم[140].

ولئن لقي موقف موبارتوي كل الترحاب خارج فرنسا فإن صاحبه لم يجن منه داخل فرنسا إلا «العداوة لشخصه»[141]، وربما الاتهام بضرب من اللاوطنية[142]، فضلا عن أن فونتينال[143] الرجل الرصين والمؤتمن الدائم على حظوظ أكاديمية العلوم ذهب إلى أن مبادرة موبرتويه التوفيقية تمت «كليا لمصلحة الفيلسوف الإنجليزي»[144]، وهي تهمة لا تحتمل - وإن كانت غير مباشرة - رأى دالمبار لاحقا أن يرفعها عن موبرتويه الرجل الذي قال للفرنسيين ما يوجب الحق أن يقال: «إنه بإمكان المرء أن يكون مواطنا صالحا من دون أن يتبنى في عماية فيزياء بلاده».

هل انهزمت باريس أمام لندن؟ وهل ضاعت آمال الأب بوليان الذي آل على نفسه أن يقدم لأهل العلم «معاهدة سلم بين نيوتن وديكارت» واقعة في ثلاثة مجلدات ضخمة دالة على طيبة قلب صاحبها أكثر مما هي دالة على علمه، وذلك خلال السنة ذاتها التي ينتظر أن يوقع فيها «الملكان المعظمان» معاهدة سلم سياسية بين البلدين الكبيرين المتخاصمين[145]؟ أم هل استولى الأنموذج الديناميكي النيوتني على الأنموذج السينيماتيكي الديكارتي نهائيا؟

كان سارتر يقول: لم نكن نحن معشر الفرنسيين أكثر حرية مما كنا عليه تحت الاحتلال الألماني. وقياسا على ذلك لم ينتصر الذكاء الفرنسي انتصاره يوم سلم للجاذبية النيوتنية دون أن يستسلم لها، ولم يتحول نيوتن من بطل وطني [146] إلى عالم كوني إلا بمساهمة فرنسية لا تُنكر، انقطع لها انقطاع الجد والجدوى جيل كامل من أجيال ما يسميه كوهن «العلم النمطي» [147].

والعلم النمطي بنية نظرية مكتملة مركبة من تعريفات [148] وقضايا أولية تسمى - وفق الاختيارات الإبيستمولوجية - مبادئ أو بديهيات أو مواضعات [149] تصاغ انطلاقا منها المبرهنات والشروح، حتى إذا استقامت تلك البنية وبانت حدودها أمكن انطلاقا منها صياغة المسائل والبحث لها عن حلول دون خروج عن الأصول الابتدائية.

وذلك - على وجه الدقة - ما فعله نيوتن، إذ خلص بعد وضع التعريفات والبديهيات إلى دراسة الحركات في وسط غير ممانع، مبرهنا على قوانين جاليلي وكبلر وهويقانس. وهو مضمون الكتاب الأول من «المبادئ»، وتناول في الكتاب الثاني إشكالات الحركة في أوساط ممانعة مختلفة، كالهواء والماء، وخصص الكتاب الثالث للحركات السماوية أو علم الفلك من دون أن يضيف إلى البنية النظرية الابتدائية أي عنصر جديد، محتذيا في ذلك حذو إقليدس في الهندسة. وقد وفق في ذلك كله توفيقا لم يبلغه إنسان قبله.

ولئن أنجز نيوتن كثيرا فإن ما بقي أخطر وأكثر، وتلك هي المهام المعرفية التي ألقاها التاريخ على كاهل الباريسيين نساء ورجالا [150].

1 - وأولى تلك المهمات - كما سبق أن أشرنا إلى ذلك - تثبيت مفهوم العلم المرجع أو الأنموذج لترتقي النيوتنية إلى كونية مسلم بها تلتقي عندها العقول العالمة فتكتمل الكونية الإبيستمولوجية بالكونية الاجتماعية. وما كان ليحدث ذلك وأوروبا يسيطر عليها المنزع الديكارتي المناهض للفعل من بعد فليبينتيز في ألمانيا، وسبينوزا في هولندا، وأثر ديكارت في السويد باق، وأكاديمية العلوم في باريس نشطة... وكل يدعي وصلا بليلى في عتمة كان يمكن أن يضيع فيها در نيوتن ولو إلى حين فكان التبني الباريسي بمنزلة النشأة الجديدة والانطلاقة الحاسمة، مثلما كانت نشأة الكوبرنيكية إبيستمولوجيا وتاريخيا مع جاليلي سنتي 1610 و 1632 لا مع كوبرنيك سنة 1543.

2 - غير أن هذه النشأة الجديدة التي التحمت فيها المعرفة بالاعتراف ما كان لها أن تكون دون اشتغال جدي على البنية النظرية النيوتنية ذاتها لتخليصها من بقايا فكر أسطوري سعى نيوتن بكل ما أوتي من قدرة على الإخفاء أن يمنع ظهوره.

أليس من قبيل التناقض أن يتحدث نيوتن عن عطالة الأجسام (المبدأ الأول) بعد أن تحدث في التعريف الثالث عن قوة مقيمة في الأجسام فطرية فيها؟ [151]، فهل المادة عاطلة وفق معنى

القصور الذاتي عن تغيير وضعها سكونا كان أو حركة منتظمة على الاستقامة أم أن قوى تسكنها فهي جوانية مثلما النفس الغاذية أو المحركة محايثة للنبات والحيوان؟ وما معنى القول بقوة جاذبة إلى المركز (التعريف الخامس)[152]؟ هل هي مختلفة عن قوة العطالة؟ وهل قوة العطالة ذاتها مغايرة لفكرة الكتلة؟ وهل يمكن عندها أن تكون العلاقة بين المادة والقوة عامة والمادة والجاذبية خاصة[153]؟

تلك بعض الشكوك التي تطلبت فكرا نقديا يقظا مثل الفكر المتمرس بالديكارتية ليجلو عن النيوتنية غموضها وما فيها من بقايا الحلم السحري[154] الذي يبدو أن نيوتن الريفي المنشأ كان يأخذه مأخذ الجد - وإن في تكتم لا مزيد عليه - كما تدل على ذلك كتاباته السرية في رحلة البحث عن إكسير الحياة التي أوصى ألا تُفتح إلا بعد قرنين من وفاته[155] فكانت أعمال موبرتويه ودالمبار[156] من جيل الموسوعة ثم لاجرنج[157]. ولابلاس [158] من جيل الثورة في اتجاه أكسمة[159] العلم النيوتني وصوغه في معادلات تحليلية وفقا لما تقتضيه تقنيات حساب التفاضل والتكامل، ما جعل العلم الميكانيكي علما عقليا بامتياز[160].

3 - وليس يكفي ترسيخ الأسس وترييض الصياغة تفاضليا وتكامليا لتأمين الارتقاء بالعلم النيوتني إلى مصاف الأنموذج الكوني منطقيا وتاريخيا، بل ينبغي أيضا إظهار ثراء ما كسبنا. ويقاس ثراء المكسب:

أ- بقدرته على استيعاب ما سبق أن عرفنا بطرق أخرى التي كان هو بديلا منها.

ب - وقدرته على تفسير جميع الظواهر الطبيعية باعتبار طموحه إلى أن يكون نسق العالم.

ج - ولاسيما بما يتيحه من إمكانات اكتشاف الجديد.

ولا ريب أن باريس أدت في هذا السياق أيضا دورا رياديا لم ينكره عليها أحد، بينت به أن العلم الحق بمستقبله وبما يفتحه من آفاق بقدر ما هو بسيطرته على حاضره وأكثر مما هو بماضيه. ومن ذلك أنه انطلاقا من قانون الجاذبية النيوتني صاغ لابلاص قانون الظاهرة الشعرية[161] واكتشف ليفربيه كوكب نبتون.

غير أن أهم فتح فرنسي كان في اتجاه بيان محدودية الأنموذج النيوتني، وذلك باستحداث علم أهمله نيوتن [162] وديكارت [163] معا، وهو علم السخونة، بدءا بانتشارها في الأجسام الصلبة، وهو العلم الذي ابتدعه فورييه[164] سنة 1801 وتلته بعد نحو عقدين مساهمة صادي كارنو الحاسمة في إنشاء علم القوى الحرارية بتقنين عملية تحويل النار إلى قوة محركة [165]، وبصياغة قانوني بقاء الطاقة وتبددها.

وبذلك ينقسم [166] العلم الفيزيائي إلى قسمين كبيرين بعد أن كان موحدا تحت راية الجاذبية الكونية، فقسم يعنى بالثقالة والآخر باللاثقالة، باعتبار أن السخونة ليست مما يرطل، ولأن الثقالة من الإعظام التمددية [167] التي تُضاف خطيا بعضها إلى بعض، شأن كل

ما يرطل أو يكال أو يذرع. أما السخونة فمن المقادير التكثفية [168] التي لا يصح عليها الجمع والطرح آليا مثلما هو الشأن في الحرارة[169] بما هي مقيسة السخونة [170].

ومن خصائص السخونة أنها - خلافا للظواهر الميكانيكية - تفعل في بنية الأجسام فتبدل نظام جزيئاتها أو تجعلها تنحل إلى شيء آخر، كأن يتحول الحجر إلى جير. وبالتالي كانت معالجة ظواهر السخونة مما يدفع الباحث في اتجاه العلم الكيماوي. ولأمر كهذا على ما يبدو انقطع لافوازييه بعد دراسة مشتركة مع لابلاس حول ظواهر التنفس والاحتراق والحرارة في أواخر القرن الثامن عشر إلى إنشاء الكيمياء علما فرنسيا بلا منازع [171].

والحقيقة أن المجال لا يتسع حتى لمجرد سرد أعلام العلم الفرنسي[172] في جميع اختصاصات «العلوم الصحيحة» كالرياضيات[173] أو الفلك [174] أو العلوم الطبيعية [175]، فضلا على العلوم الإنسانية مثل علمي الاجتماع والأنثروبولوجيا [176] أو اللسانيات [177]، لذلك كان الاقتصار هنا على السمات الكبرى التي ميزت عبر التاريخ الروح العلمية الفرنسية التي تمثلها باريس «بلد الجن والملائكة» خير تمثيل.

فهي لا تتقدم فكريا إلا بقدر ما تنتصر على ما في الفكر ذاته مما يحول دون التفكير.

وهي لا تقوى فيها بواعث التنوير إلا من حيث غالبت صوارف العتمة.

وهي لا تغوص إلى أصالتها إلا بفضل انفتاحها على غيرها تأخذ عنه في غير خوف وتغدق عليه في غير مَنٍّ.

ولئن كانت باريس تبدأ بالنفار في المواعيد التاريخية الحاسمة مثل موعدها مع الفكر العربي في العصر الوسيط، أو مع الفكر الإنجليزي في العصر الحديث، أو مع الفكر الألماني في الأزمنة المعاصرة، عندما رفضت بقيادة بوانكري نسبية آينشتين[178]، فإنها إذا رامت أخلصت وأبدعت. باقية في جميع الأحوال ذات «تدلل وتمنع».

فهل لا يكون حبها باقيا للخصم الأول؟

الهوامش

1 انظر في ذلك:

M.Michaud, Histoire des croisades;Paris ,Ponthieu;1825,Tome premier,pp27-29.

2 لا ريب في أن الحساب السياسي بعد مهم في علاقة الرجلين العباسي المسلم الذي يضيق صدره بالبيزنطيين، والإفرنجي المسيحي الذي لا يطمئن إلى الأمويين في الأندلس. راجع في ذلك المرجع السابق ص28و29، وانظر كذلك:

- E.Gibbon, Histoire de la décadence et de la chute de l'empire romain, Traduit de l'anglais par Guizot,Paris ,chez Ledentu,1829,pp 399-406.

3 ذلك ما ذكره المؤرخ البريطاني Gibbon في المرجع المذكور المجلد التاسع ص350 و351.

4 M.E.Dubarle, Histoire de L'Université de Paris, Paris Didot Frères,1844.chapitre premier.

5 المرجع نفسه، ص351.

6 راجع في ذلك:

- Jean Ebersolt, Orient ,Occident .Recherches sur les influences byzantines et orientales en France avant les croisades. Paris-Bruxelle;Van Ouest,1928 _Jean Longnon ,Les Français d'outre-mer au moyen-âge,Paris, Perrin,1929.

7 ابن خلدون، المقدمة، مكتبة المدرسة ودار الكتاب اللبناني بيروت 1961، ص362.

8 A.H.L.Heern ,Essai sur l'influence des croisades, Traduit de l'allemand par Ch.Villier, Paris,1808,p 405.

9 هل في ذلك تجنٍّ على الفرنسيين؟ كما يقال في ابن خلدون أحيانا إنه لم ينصف العرب، قد يكون الأمر كذلك ولكن ليس علينا إطلاقا أن ندفع هذه التهم عن الفرنسيين، ذلك أنهم لم ينكروا ما ذهب إليه هذا المؤرخ الألماني فترجموا كتابه إلى لغتهم وكرموه تكريما لا مزيد عليه؛ إذ أهدوه يوم 11 أبريل جائزة قسم التاريخ والأدب القديم بمعهد فرنسا، وهو من أشهر المؤسسات العلمية الفرنسية حتى اليوم، انظر ذلك على غلاف الكتاب المذكور.

10 Maria Adamwiez,"Paris, la capital du monde"? In The French Reviw?Vol.73,No.6,MAI 2000,pp 119361206.

11 Michel Trébitch "Paris," capital culturelle de l'Europe centrale?" In Vingtième siècle ,No .47(Juillet-Septembre)1995,pp201-205.

12 M. Michaud, Op cit,p7.

13 Hegel, Leçons sur la philosophie de l'histoire, Traduction par Gibelin Paris ,Vrin 1970,Quatrième partie ,Section II ?Chapitre 2 p 302:"Le père l'Ermite d'Amiens;marcha en avant ,suivi d'un immense tas de canailles..".

14 المرجع نفسه، ص 303 ، ولمزيد من الاطلاع على ظاهرة التغرير بالذراري والزج بهم في ما لا ناقة لهم فيه ولا جمل انظر:

- Paul Alphandéry ,La chrétienté et l'idée de croisade, Paris, Albin Michel,1959, Deuxième partie ,Chapitre premier .Les croisades des enfants, pp115-198.

15 انظر عناصر هذه الموازنة عند ميشو في آخر المرجع السالف الذكر، ص 507 وما يليها. وانظر كذلك هيجل، المرجع المذكور نفسه، ص 304.

16 D .Dareste de Lachvane, Histoire de l’administration en France et des progrès du pouvoir royal depuis le règne de Philippe Auguste jusqu’à la mort de Louis XIV ,Paris,1848 voir aussi, Philippe auguste in Encyclopedia Unversalis,pp2825-2826.

17 لعل غلبة باريس على جميع المدن الفرنسية توطدت أركانها منذ ذلك التاريخ وهي غلبة ثلاثية الأبعاد، سياسية واقتصادية وثقافية.انظر في ذلك:

- Pierre-Michel Menger,”L’hégémon” In Annales ,année1993,Vol.48,No6 ,pp1165-1600.

18 لقد انتبهت الكنيسة إلى خطورة المسألة فقررت في مجمع لاتران الثالث المنعقد سنة 1179 تشييد مدرسة داخل كل كنيسة جديدة تبعث. انظر

- Jacques Balmont, Le chiffre et le songe..Histoire politique de la découverte Paris, Odile Jacob,1987,p181.

19 إن مسألة تعميم التعليم لم تحسم حتى القرن السابع عشر وظلت مسألة خلافية. من ذلك أن ريشلييه كان يعتبر الشعب المتعلم شعبا صعب المراس أشبه ما يكون بجسد في كل عضو منه عيون «فإذا هو وحش لا ينقاد فتقضي معاشرة الأدب على المعاملات التجارية التي تغدق على الأمم الثروة وتتلف الفلاحة الأم التي تغذي الشعوب بحق». أورده داراست في المرجع المذكور بالهامش أعلاه ص 170 الهامش 2.

20 Jacques Balmont, Op.cit.,p181.

21 وانظر في الموضوع نفسه ما قاله ملك فرنسا في رسالة إلى أحد كبار رجال الدين يلفت نظره فيها إلى الضعف الواضح في معارف القساوسة اللغوية:

M.E.Dubarle ,Histoire de l’Université de Paris, Paris, Didot Frères,1844,Tome Premier;p31.

22 Michel Henry Kowalewiez, Lessing et la culture du moyen-âge, éd Weidman, 2003 p196.

23 Michaud, Op.Cit, Tome I p.523.

24 انظر في ذلك ألكسندر ستيبشفيتش، تاريخ الكتاب، ترجمة: د محمد. الأرناؤوط، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب،الكويت 1993، ج 2.

25 Heern ,Op. Cit:p27 note 1.

لا يستبعد المؤرخ الألماني المشار إليه أن تكون حركة نقل العلم اليوناني إلى اللاتينية بدأت قبل الصليبيات على يدي القديس انسالم وأحد مريديه لانفران، وقد توفيا قبل الحملة الصليبية الأولى. انظر المرجع المذكور، ص 417 و 418، غير أنه شتان بين فرد يلبي حاجة خاصة وجهد دولة تدرك مصلحة الأمة.

26 المرجع نفسه ص 417.

27 المرجع نفسه.

28 المرجع نفسه وM.Michaud,Op.Cit,p522.

29 المرجع نفسه ص523.

30 المرجع نفسه.

31 انظر في شأنه ما كتبه معاصروه من المؤرخين مثل ريقو في :

Rigot, “La vie de Philippe-Auguste “,In Collection des mémoires relatifs à l’histoire de France .Textes réunis par M.Guizot,Paris,1825,pp 9-180.

32 M. Michaud; Op. Cit.

33 انظر في تلك القوانين والامتيازات:
C.Dareste de La Chavanne,Op..Cit.,Tome premier, Chapitre 5,pp155-157.

34 E. Kant, Logique, Traduction L.Guillermit Paris;Vrin,p23-33:" la culture disparut également chez les Romains et la barbarie survint jusqu'a ce que les arabes aux Vie et VIIe siècles commencent à s'appliquer aux sciencesì".

35 قل أن ذكر ديكارت أحدا بخير كما ذكر مدرسة صباه التي يعتبرها «أشهر مدارس أوروبا»، ومعلميه الذين قضى معهم ثماني سنوات، ويراهم «أعلم علماء الدنيا»، انظر في ذلك:
- Descartes,Discours de la méthode; AtVI pp 4-5,.. Voir aussi A Mersenne 1/5/1638,AT II p31 .A Pollot, mars 1642,AT III?p.551_A Hyugens,20/9/1643,AT VIp751ì.

36 A.Ruppert Hall, Isaac Newton ,Adventure in Thought. Cambridge University Press;1996.

37 A.Koré, La révolution astronomique Paris ,Hermann,1974.

38 B.A.O. Williams,"Science and theology in the seventeenth century"In Imir Lakatos,Alan Musgrave (Edidte by..)Problems in the Philosophy of Scince; Amsterdam;North-Holland Publishing Company,1967.pp29-33- R.H.Hopkin,"Scepticism,theology and the scientific revolution"In Oo.Cit. ,pp 1-28.

39 GASSENDI (PIERRE), Exercitationes Paradoxicae Adversus Aristoteleos,traduction Bernard Rochot,paris ,vrin,1959.

40 Poggendorff, Op.Cit.p46.

41 أمر ألفه التاريخ الفكري منذ سقراط وتهمة وظيفتها إجراء حكم الجاهل على العالم، وهو فخ قد يقع كثير من المؤمنين الطيبين فيه. من ذلك أن الاب مارسان يشكو لعلماء زمانه انتشار الإلحاد في باريس حتى بلغ الملاحدة فيها خمسين ألفا، وهو بإجماع المورخين محال، انظر في ذلك:
R.Lenoble,Op.Cit,p 171.

42 ظهر في السبعينيات من القرن الثالث عشر كتيب بعنوان «ضلالات الفلاسفة»، وهم أرسطو وابن رشد وابن سينا والغزالي والكندي وموسى ابن ميمون.
Tractacus de erroribus philosophorum Aristotelis, Averrois,Avicenae,Alkindi, Rabbi Moysis

43 المرجع نفسه.

44 انظر نص رسالة البابا إلى الأسقف تامبييه في:
P.Duhem, Le système du monde .Histoire des doctrines cosmologiques de Platon à Copernic,Paris. Hermann,1973,Vol.VI.,p21.
« رقي إلينا تقرير محير غاية الحيرة، أزعجنا وملأ النفس مرارة، فقد كان حتى يومنا هذا تنبع من باريس عين غزيرة تطفح حكمة وكانت هذه العين تنشر حتى أقصى العالم سواقيها صافية تنير الإيمان الكاثوليكي، وها هي بعض الضلالات تعود مرة أخرى للتكاثر على حساب ذلك الإيمان نفسه».

45 للتوسع في الاطلاع على كثير من المقالات المحظورة، انظر بيار دوهام، المرجع المذكور، ص26 -30، وانظر كذلك:
- David Piché Lafleur La condamnation de 1277.Paris;Vrin,1999.

46 Op.cit,158.

47 M.E .Dubarle, Op .cit,pp134-135.

48 بدأت السلطة السياسية منذ أيام الملك لويس التاسع، الملقب بالقديس لويس قائد الحملة الصليبية الثامنة الذي لقي حتفه في تونس، تبدي انزعاجا من خروج الجامعة كليا عن نفوذ الجهات المدنية، حتى أن الملك رفض مبدأ تنفيذ أوامر البابا من دون نظر فيها، وحد من مبدأ عدم التدخل في القضاء الكنسي الجامعي (المرجع نفسه ص 157)، وبدأت سلطات الأمن العام تطالب بمراجعة مبدأ تميز الطالب عن المواطن العادي (المرجع نفسه ص 159) ومما حفز على عملية تأميم الجامعة الانقسام الكبير الذي شهدته المسيحية الغربية في أواخر القرن الرابع عشر وأوائل القرن الخامس عشر، الذي كان من نتائجه الصريحة انفصال كنيسة باريس وجامعة باريس عن روما (المرجع نفسه، ص 160).

49 P.Duhem;Op.Cit.,p80-100.

50 Op.cit.69-80.

51 Op.cit,pp13-20.

لا يتعلق الأمر بلامبالاة إبيستمولوجية بل اجتماعية، ذلك أن الرجل لا يقول بقدم العالم، وحجته في ذلك مستمدة من ابن ميمون الذي أخذها بدوره عن الغزالي.

52 Jean Buridan (1295-1360).

53 X= 1/2 gt2.

54 A .Koyré;" la dynamique de Nicolas Tartaglia3 In Etudes de l?histoire de la pensée scientifique Gallimard,, Paris,1973,pp117-139.

55 Hamadi Ben Jaballah, La formation du concept de force dans la physique moderne,Paris L'Harmattan,2006,Vol.I.Première partie ,section IIChapitre III.,§I Galilé, Ibn Baja, Bénédetti,pp110-117.

56 المرجع المذكور أعلاه، المجلد الثاني، نستأذن القارئ الكريم في إحالته إلى ما كتب نيوتن في الغرض في:
Hamadi Ben Jaballah,La formation du concept de force dans la physique moderne ,Paris;L'Harmattan;2006,Vol.II,p.367.

57 ابن سينا الشفاء الطبيعيات، السماع الطبيعي، تحقيق ومراجعة الدكتور إبراهيم مدكور، تحقيق: سعد زايد، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب 1983، ص 324-325.

58 Platon Timée,79a-80ì.

59 Aristote, Physique,VI,8.

60 هو من كبار علماء العصر الهلينستي بالإسكندرية واسمه الحقيقي: Johanus Philoponus
Voir P.Duhem, Le Système du monde Histoire des théories cosmologiques de Platon à Copernic. Tome I,Paris ,Herman,1958,pp380-386.

61 Buridan, cite in Duhem, Op .Cit.

62 Impetus.

63 انظر النصوص التي يوردها دوهام في المجلد الثامن من كتابه المذكور سابقا ص 200-215.

64 المرجع نفسه، ص215-225.

65 المرجع نفسه، 225-238.

66 Vis centripeta.

67 Vis centrifuga.

68 Duhem, Op.cit,pp328-329.

69 Anges recteurs.

70 المرجع نفسه، ص329.

71 Vis impressa.

72 تلك مقالة شائعة بين أتباع الأديان السماوية الثلاثة، وكل واحد منهم يقصي الآخر وإن بدرجات متفاوتة، انظر في ذلك:

- A.Kojève,L’origine chrétienne de la science moderne”In L’Aventure de l’esprit. Mélanges A .Koyré. Paris, Hermann,1964,pp295-306 -Voir aussi David C. Lindbergh,”Medieval” Science and Its Religious Context “In Osiris, , Vol. 10, (1995), pp. 60-79.

73 P. Duhem Le système du monde Vol .VIII ,p200.

74 وضع الملك لويس التاسع سنة 1250 تحت تصرف مرشده الديني سوربون منزلا واصطبلا كانا ملك أحد الفرنسيين لإيواء فقراء الطلبة.انظر في ذلك:

- A.Lemaistre ,Op.Cit.

75 Ibid.

76 لتبين مزيد من الإسهام العربي في تكوين العلم الحديث وحضوره المكثف عند بناة الثورة العلمية الحديثة انظر:

- ABEL.B.Franco,”Avempace, Projectile Motion and Impetus Theory”In Journal of the History of Ideas,Vol.64,No4,(Oct.2003)pp521-546:

S. Pines “Un précurseur Bagdadien de la théorie de l'impetus” In Isis, Vol. 44, No. 3 (Sep., 1953), pp. 247-251

- S.Pines,3la dynamique Ibn Bajja”In L’Aventure de la science Mélanges Alexandre Koyré. Paris Hermann,1964,pp442-468.

- Stilman Drake,I mpetus” Impetus Theory reapprainsed” In Journal of the History of Ideas,Vol.36,No1(Jan-Mar1975)pp 27-46.

77 نستأذن القارئ الكريم في إحالته إلى اجتهادنا في هذا الموضوع في كتاب تكون مفهوم القوة في الفيزياء الحديثة المشار إليه سابقا، وإلى كتابنا تحولات العلم الفيزيائي ومولد العصر الحديث، نشر بيت الحكمة، تونس، 1985.

78 R Descartes,Le monde ou traité de la lumière ATXIpp38-41_Newton,Mathematical Principles of Natural Philosophy and his System of the World,Translated into English by A Mott, revised by Florian Cajori ,Berkeley LOS Angeles ,London,University of California Press,1971,p13.

79 M.E. Dubarle,Histoire de l’Université;Paris,Didot,1844,TII,p39.

80 Spink, French Free Thought from Gassendi to Voltaire,London;1959.

81 P.Redondi,Galilée hérétique;Paris?gallimard,1985.

82 مما يدل على مدى حرص ديكارت على تجنب شر «سادة السوربون» هو ما بذله من جهد لنيل رضاهم عن التأملات الميتافيزيقية قبل أن تنشر راجع في ذلك:

- A Mersenne 16/10/1639 ATIIp599-Au même,30/7/1640 AT,III,p 126-30/9/1640.ATIII,p184- A Huygens;29/7/1640 ATI IIp772.

83 Y.Ben Ottmane, Critique et systématique dans les Principes de la philosophie de Descartes;TUNIS 2008.

84 لا يتسع المجال هنا للتعمق في مسألة نشأة الرقابة تاريخيا، ولا في معانيها ووظائفها في كل عصر ومصر، فمن أتعس صفحات تاريخ الإنسانية جمعاء حرق الكتب ومحاكمة المفكرين، ولم تشذ باريس عن هذه القاعدة المطردة. انظر في ذلك على سبيل المثال:

- Laurent MARTIN ,"Penser les censures dans l'histoire "In Sociétés et Représentations-Catherine Maire,"L'entrée des "Lumières "à l'Index :
le tournant de la double censure de l'Encyclopédie en 1759,, In Recherches sur Diderot et sur L'En- In cyclopédie .Florian Pressing"Plus tost mourir que changer ma pensée In Rot poète" engagé " LMN No120,2005;p28-438

-E.L.B.Lamothe-Langn, Alliance de la censure et de 'L'inquisition(Actes prouvés par les faits).Paris 1827.

- Alain Boureau,"La censure dans les universités médiévales (note critique) In Annales, Année 2000, Volume 55, Numéro 2 p. 313 - 323.

-Louis Valcke,"L'"averroïsme latin", la condamnation de 1277 et Jean Pic de la Mirandole (1463-1494)

-Lynn Thorindike, "Censorship by the Sorbonne of Science and Superstition in the First Half of The Seventeenth Century,In Journal of History of Ideas,Vol.16;No1 Jan.1955,p 119-125.

85 M.E.Dubarle ,Histoire de l'Université de Paris,TI,p21.

86 تم في بداية القرن السابع عشر إحصاء ما لا يقل عن 71 مجموعة من المثقفين بفرنسا، ثلثاها في باريس وحدها، انظر في ذلك:

- R.Daniel, Académies et académiciens:Le modèle français au XVIIe Siècle, In, Mélanges de l'école française de Rome, Vol.10,No2,1996,p647.

87 من ذلك أن عالم الرياضيات ديزارق راهن بمبلغ ألف فرنك لمن يؤلِّف كتابا في البصريات يفضل كتابا وضعه هو في الموضوع نفسه. ومن هذه الرهانات ما ينتهي بالمتبارين أمام برلمان باريس ليحسم الخلاف بينهما .انظر في ذلك:

- Maurice Dumas,"Esquisse d?une histoire de la vie scientifique"In M.Dumas (Sous la direction de ..)Histoire de la science: Paris;Gallimard Pléiade,1957,p74.

88 Op.cit,p66.

89 Robert Lenoble ,Mersenne ou la naissance du mécanisme, Paris, Vrin, 191 Voir aussi Dumaés,Op.cit,pp66-67.

90 Le Journal des savants.

91 Victor de Bled, La Société française du XVIe Siècle au XXe Siècle, Paris, Librairie Académique Perrin,1913.

92 G.Bachelard;Le rationalisme appliqué;Paris; PUF,1970,p31.

93 المرجع نفسه، ص22.

94 المرجع نفسه، ص139.

95 Descartes à Mersenne;20/10/1642,AT III ?p590._Au même;4/1/1643 ATIII,p610.

96 وهو في تقديرنا خطأ اجتهدنا في التنبه إليه وإصلاحه في الملف المشار إليه سلفا المتعلق بتكون مفهوم القوة في الفيزياء الحديثة، المجلد الثاني 179، من الشائع أن العقلانية الديكارتية لا تولي التجربة المكانة التي تستحقها وأنها تقوم على إبيستمولوجيا فردانية أو ميتافيزيقية، ص165.

97 A Meysonnier;29/1/1640,ATIII,p 19.

98 Descartes, Géométrie, ATVI ,p485.

99 ذلك شرط جلي من شروط دستور أكاديمية العلوم الذي وضعه لها لويس الرابع عشر سنة 1699 التي تعتبر سنة «النشأة الثانية» كما تقول ديباجة هذا الدستور، فليس من حديث فيه إلا عن الرياضيات والفيزياء والتقنية والتجارب. انظر نص هذا الدستور في:

Histoire de l'Académie royale des sciences Année M.DC.XCIX. Avec les Mémoires de Mathématique et de Physique pour la même année. Paris, M.DCCXXXII.,pp1-11

voir aussi James E. McClellan II "I Specialist Control: The Publications Committee of the Académie Royale Des Sciences (Paris) 1700-1793-In Transactions of the American Philosophical Society, , Vol. 93, No. 3 (2003), pp. i-v, vii-xii, 1-99, 101-134

Kim Tolley " The Rise of the Academies: Continuity or Change? In: Quarterly History of Education, Vol. 41, No. 2 (Summer, 2001), pp. 225-239.

100 وهو الاسم الحالي الذي اختير لهذه المؤسسة منذ 1816، وكانت سميت من قبل

- Académie Royale des Inscriptions et médailles ,Académie Royale des Inscriptions te des Belles Lettres.

101 من الدراسات المتصلة بأنشطة هذه المؤسسات والجديرة بالذكر نشير إلى

- Faure Fremiet,"Les Origines de l'Académie de Paris",In Notes and Records of the Royal Society of Londn,Vol.21,No1(JAN.1966),pp20-31

-Roche Daniel, "Trois académies parisiennes et leurs rôles dans les relations culturelles et sociales au XVIIIe siècle, "In Mélanges de L'Ecole Française de Rome,Vol.III,No 1,1999,pp295-414

-le même,"Académie et académiciens au XVIIIe siècle",In Op.cit,1996 N o2 pp 643-658.

102 Le Muséum. Voir A.Lemaistre,Op.Cit,p110ì.

أُسس المتحف الطبيعي سنة 1635تحت اسم حديقة الملك، والغاية من انشائه هي دراسة الأعشاب الطبية، وقد اعترضت السوربون على بعث هذه المؤسسة مدة 10سنوات.

103 بعث سنة 1822.

104 A.Lemaistre,L?Institut de France et nos grands établissements scientifiques, Paris, Hachette ,1896- Voir aussi Poggendorff,Op.cit.

105 K.Tolly,"The rise of the Academies: Continuity or change?" In History of Education Quarterly,vol.41NO.2 ,2001,pp225-239.

106 Westfall,Op.cit,p14.

107 وقد شهدت وقائع التاريخ مدى الخلط بين المسك والرجيع، سواء عند رجال الكنيسة أو سواهم .انظر مثلا:
- Brian Easlia, Science et philosophie .Une révolution1450_1750.La chasse aux sorcières .Descartes ,Copernic .Kepler .Paris Ramay,1986.

108 هو من فضائل الفرد حين يقبل على الغير في أريحية ويعاشر بمعروف، وهو نقيض التوحش .انظر ابن خلدون، المقدمة، المرجع نفسه، ص57.

109 انظر في ذلك بالخصوص الفصلين الخامس والسادس من مشروع الأكاديمية السويدية في:
- VII p.412 Baillet,La vie de Monsieur Descartes, Seconde partie, Paris, M.DC.XCI VI
وراجع في الغرض نفسه:
- XXIV , p7.،Histoire der l'Académie;Op.cit;

110 وهو بعض من معاني الوصل الخلدوني المتين بين نماء العمران الذي به غلبة التآنس على التوحش من ناحية، وظهور اللوم في الأمة مع ما يصحب ذلك من ترف ورقة طبع.

111 كثر هم الفرنسيون الذين تبرعوا بالأموال الطائلة التي صرفتها الأكاديمية في شكل جوائز لأفضل الأعمال التي تقدم إليها، في إطار مباريات علمية تقترح موضوعاتها من قبل الأكاديميين أنفسهم .انظر:
E.Maindron;Les Fondations des prix de l'Académie des sciences, Paris;Gauthier_ Villars,1881.

112 انظر في ذلك الفصلين 47 و 48 من دستور أكاديمية العلوم، ص 0 1و11.

113 Voltaire, Lettres philosophiques;XXIV In Voltaire,Œuvres;Paris Hatier,1925,pp242-245.Volker Schroder"Entre l'oraison funèbre et l'éloge historique :l'hommage aux morts à l'Académie. française"In MLN 116 (2001) ,pp.666-688.

114 انظر نص ذلك القانون في:
Ernest Maidron, Op.cit,15-16.

115 Galileo Galilei ,Dialogues Concerning Two New Sciences, Translated by Henry Crew and Alfonso de Salvio,Dover Publications ,New York,1914,p1.

116 راجع في ذلك بوجاندورف. المرجع المذكور.

117 La révolution française et la science"In Isis;Vol.51 ,No.4(déc.1960)pp.604-607.»117J.FAYET,

118 وهي الوظيفة الموكولة إلى الأكاديمية الفرنسية.

119 وتلك إحدى وظائف أكاديمية الموسيقى التي بُعثت منذ منتصف القرن السادس عشر، انظر:
H .Burton," Les Académies de musique en France au XVIIIe siècle.";In Revue de musicologie, Vol.37;(déc.1955)pp122147.

120 Empiriste

121 انظر على سبيل المثال ما قاله فيه صديقه هالي في قصيد مثبت في الصفحات الأولى من المجلد الأول من كتاب «المبادئ» الطبعة المذكورة سالفا، والأطرف منه قصيد الشاعر بوب الذي يقول فيه:
Nature and nature's laws lay hid in Night
God Said let Newton be! And all was light.

122 1726-1728 -1748-1752.

وهي من الموضوعات المكررة في مسابقات الأكاديمية -1720-1724

123 Leibniz-Clarke, Correspondance, présentée d'après les manuscrits originaux des bibliothèques de Hanovre et de Londres, par A. Robinet ,Paris, PUF;1957.

124 Voltaire, Lettres philosophiques ,XIV IN Op.Cit.p225-226.

125 نظر تلخيصا جيدا لتلك المبادرة التوفيقية الساذجة في:

- R.Dugas,La mécanique au XIIe siècle, Neuchatel-Suisse,Griffon,1954,pp583-586.

126 في مجمل مقاومة باريس لدخول نظرية الجاذبية إلى فرنسا انظر العمل التاريخي الجيد الذي وضعه.

127 هي من قصص الأمس التي لا أثر لها اليوم في عمل العلماء حتى حين يتحولون إلى المشرق لدراسة ظواهر جغرافية أو فلكية أو رياضية، مثل رحلة دي لاكوندامين سنتي1731 و 1732 بأمر ملكي هيأت له أكاديمية العلوم أسباب النجاح، انظر:

- M.de Condamine;"Observations mathématiques et physiques faites dans un voyages de Levant en 1731-1732"In Mémoires de l?Académie des sciences, Année M.DCCXXII, pp 295-322.

128 I.Bernard Cohen;"I.Newton, Hans Sloane and the Académie Royale des Sciences" In L' Aventure de la Science..Op .cit,pp 61_116.

129 من أهم الدراسات التي خُصصت لدرس ظاهرة التمنع الفرنسية عامة في قبول الفلسفة النيوتنية دراسة:

- Pierre Brunet;L 'Introduction des Idées de Newton en France au XVIIIe siècle, avant 1738 Paris, Blanchard,19 31.

130 من أهم ما كتب موبرتويه في هذا الموضوع نذكر:

Maupertuis, Discours sur les différentes figures des astres:d'où l'on tire des conjectures sur les étoiles qui paraissent changer de grandeur: et sur l'anneau de saturne avec une exposition abrégée des systèmes de M. Descartes et de M. Newton, Paris, L'Imprimerie royale, M.DCCXXXII.

131 A.Koyré ,Etudes Newtoniennes, Paris Gallimard, 1968,pp101-104.

132 صحيح أن نيوتن لم يفتأ يلح على أن القوى المركزية الجابذة أو النابذة ليستا إلا فرضيات. ولكن فرضيات نيوتن مغرقة في الاختيارات اللاهوتية والميتافيزيقية التي حاولنا إجلاءها في عملنا السابق ذكره المجلد الثاني - القسم الثالث - الفصل الثاني، الفقرة الثالثة، ص 414-422.

133 ذلك هو السبب الرئيس الذي حدا بديكارت إلى نبذ الجاذبية، إذ رأى فيها ضربا من العقلية السحرية التي تقوم على القول بوجود قوى خفية تسكن تجاويف الوجود المادي وتكسبه ضربا من الحياة، وهو ما يفسر موقف ديكارت من روبارفال ومن كتابه:

- L'Aristarque .Voir Descartes à Mersenne,20 avril 1646 AT IV.392-393.

134 Maupertuis Op.cit;pp12-13.

135 Un milieu éthéré.

136 Résistance.

137 Impulsion.

138 Maupertuis ,Essai de cosmologie (1750) Paris, Vrin,1984(Reprise),pp48-49.

139 Ibid,p45.

140 D'Alembert;Essai sur les éléments de philosophie ou sur les principes de la connaissance humaine. Première partie, chapitre II p124.

141 Maupertuis, Œuvres II Lyon 1768, Lettres 12,Cité par Brunet, Op.cit,391.

142 يكفي أن نقارن ترحيب فونتنال بمبادرة مالبرانش لمصلحة الديكارتية بموقفه من موبتوي لنقف على مدى ضغط القيم العملية الثقافية على النظر العلمي الصرف.

143 Fontenelle.

144 أي نيوتن.

145 Paulian; Traité de paix entre Descartes et Newton, Avignon;M DCCLXII,Vol.I pp.XIV-XV.

146 على غرار ما تحدث عنه ماك لوران مثلا انظر:

- Mac Laurin,Des découvertes philosophiques de M.Le Chavalier Newton, traduit de l'anglais par Lavirotte, Paris, Durant et Pissaut ,1759.

147 Science paradigmatique.

148 وهي في جملتها ثمانية عند نيوتن، وموضوعاتها ثلاثة: الكتلة (ت 1)، وكم الحركة (ت 2) والقوة. التعريفات من 3 إلى 8 انظر كتاب المبادئ الرياضية المذكور سابقا ص 1- 4.

149 وهي عند نيوتن ثلاثة: مبدأ العطالة، ومبدأ تناسب القوة المحركة والتسارع، ومبدأ تساوي الفعل ورد الفعل وتقابلهما، المرجع نفسه، ص13.

150 يبدو أن أكاديمية العلوم الفرنسية كانت من المؤسسات القليلة التي مارست فيها المرأة العالمة دورا رياديا، انظر:

- Vesna Crnjanski Petrovich ,"Women and the Paris Academy of Sciences Author(s): In Eighteenth-Century Studies, Vol. 32, No. 3 (Spring, 1999), pp. 383-390.

151 Newton, Principia, Definition III,p2."The vis insita, or innate force of matterì..".

152 Ibid "A centripetal force is..".

153 Snow A.J;Matter and Gravity In Newton's philosophy, University Presss,London,Oxford,1926.

154 M.White(1959),Isaac Newton, The Last Sorcer, Perseus Books,Reading, Masschusetts,1997 -Ernan Mc Mullin(1924),Newton on Matter and Activity,Indiana,University of Notre Dame Press,1978.

155 Loup Verlet,La Malle de Newton,Paris ,Gallimard,1993.

156 D'Alembert, Traité de Dynamique, Paris, Gauthier-Villars, Vol.I et II,1921.

157 Lagrange Mécanique analytique ,Paris;Blanchard,1965.

158 Laplace, Œuvres,Vol.I;Mécanique céleste, Paris, Imprimerie Royale, M.D XXX XLIII.

159 Axiomatisation.

160 يعرف التاريخ أن نيوتن وليبينتيز يعدان بحق مكتشفي حساب التفاضل والتكامل، غير أن نيوتن لم يستخدم ذلك الحساب قط .لذلك كان الفضل في الارتقاء بالميكانيكا إلى مستوى الرياضيات الكونية، كما يقول ديكارت، إنجازا فرنسيا بامتياز حفظته حتى اليوم جميع المتون العالمية.

161 capillarité.

162 ليس مستبعدا أن يكون نيوتن انتبه إلى تحول الحركة إلى سخونة، كما ذهب إلى ذلك:



P.G.Tait,Esquisse historique de la théorie dynamique de la chaleur ,Traduit de l'anglais par Koll. Paris;Gauthier-Villars,1870- Voir aussi Lord Kelvin;Elements of Natural philosophy,,Cambridge,1894.

163 غير أن ديكارت دعا - وهو يرنو إلى العصر الصناعي القادم - إلى استبدال الفلسفة اللفظية السائدة في المدارس والجامعات بفلسفة جديدة تمكن من اكتشاف القوى الكامنة في «النار والهواء والكواكب ...».
Descartes Discours de la méthode ,AT.VI.P62.

164 Œuvres de Fourier ,TI TII .Paris ;Gauthier-Villars MDCCXLII.

165 Sadi Carnot, Reflexion sur la puissance motrice du feu,. Paris ,Vrin 1978.

166 انظر في المعاني التاريخية والإبيستمولوجية لظهور علم القوى الحرارية ما كتبه أوجست كونت في:
A.Comte,Cours de ohilosophie positive;Trentième leçon.

167 Grandeurs extensives.

168 Grandeurs intensives.

169 Température.

170 Chaleur.

171 P.Duhem La Chimie est-elle une science française ,Paris Herman;1916.

172 لمزيد من الاطلاع يمكن الرجوع إلى مجمل التأليفات التي أُعدت بمناسبة معرض باريس العالمي لسنة1900 ، وإلى المجلدين اللذين نشرتهما وزارة التربية الفرنسية سنة 1915 بمناسبة معرض مكسيكو العالمي:
La science française TI TII Paris, Larousse,1915.

173 Fermat ;Legendre,Cauchy;Fourier;Monge,Descartesì.

174 Cassini, Picard, Lahire, Laplace..

175 Buffon , Lamarck.

176 A.Comte ,E.Durkheim, Lévy-Bruhl,C.Lévy-Strauss.

177 F.de Saussure;E. Benvéniste..

178 مرة أخرى نستأذن القارئ الكريم في إحالته إلى ما كتبنا في الأسباب المحتملة لموقف بوانكري من النسبية، في حين أن جميع عناصرها كانت بين يديه وما كان ينقصه إلا أن يعلنها .انظر هنري بوانكري، العلم والفرضية، ترجمه ومقدم له أ.د. حمادي بن جاء بالله، نشر المنظمة العربية للترجمة، بيروت - 2003.



باريس من النهضة إلى ما بعد الحداثة.. الجمال والفن بما هما معرفة

د. موليم العروسي (*)

ما الذي يبرر هذا العنوان؟ كيف يمكن الجزم بأن باريس عاصمة الفن والجمال، وبأي حق نبوئها هذه المكانة؟ من الأكيد أن باريس تحتل اليوم مكانة مهمة داخل شبكة من العواصم العالمية التي تستأثر باهتمام خاص نظرا إلى سيطرتها على السوق الفنية العالمية، ونظرا إلى الطابع المتميز الذي تطبع به الحركة الفنية الكونية.

وهذه العواصم هي نيويورك ولندن وأمستردام وبرلين وروما وطوكيو، إضافة إلى بعض الهوامش الناشئة التي لا ندري بعد كيف ستكون مستقبلا، مثل دبي وأبوظبي وبكين وريو دي جانيرو... هذه المراكز مجتمعة هي التي يتحدد من خلالها مصير الفن المعاصر وتياراته الكبرى.

تعتبر باريس إذن من أهم العواصم الفنية والثقافية في العالم الغربي خصوصا، والعالم أجمع عموما. فهي عاصمة للعلم والثقافة والفن منذ زمن بعيد، إلى جانب كل من فيينا وروما ومدريد وموسكو وإسطنبول، وإلى حد ما القاهرة... لكن باريس تحتل المرتبة الأولى من الناحية التاريخية وعلى جميع المستويات التاريخية والعمرانية والثقافية. فما الذي بوأها هذه المكانة، ومن أين استمدت هذه المشروعية؟ للوقوف على هذا لا بد من العودة إلى تاريخ هذا المركز الفني والحضاري.

(*) أستاذ الفلسفة وعلم الجمال - كلية الآداب - الدار البيضاء - المغرب.

النهضة الفرنسية

يرتبط بروز باريس عاصمة للفن والجمال بالنهضة الفرنسية التي تخلفت قرابة قرن عن نظيرتها الإيطالية بسبب حروب المائة سنة التي شغلت الفرنسيين آنذاك والتي واجهوا فيها الإنجليز.

فإذا كانت النهضة الإيطالية قد انطلقت، وفق رأي عدد كبير من المؤرخين، في بداية القرن الخامس عشر أو السنة الأربعمائة كما يقول الإيطاليون (الكواتروشينتو 1400 ميلادية)، فإن النهضة الفرنسية لم تنطلق إلا مع نهاية القرن الخامس عشر وبدايات القرن السادس عشر. في هذه الفترة بالذات بدأت بوادر احتلال باريس مكانة خاصة تتضح على الرغم من أنها كانت بعيدة نسبيا عن مقر العرش الفرنسي الذي كان يحتله آنذاك فرانسوا الأول (1494 - 1547 ميلادية).

فرانسوا الأول هو باعث النهضة الفرنسية على المستويات الأدبية والفنية والفكرية وواضع معالمها الكبرى. لقد كان قصره ملتقى لأصناف متعددة من الفنانين والكتاب والشعراء والفلاسفة والعلماء وحتى رجال الدين المتفتحين على إبداعات وعلوم العصر آنذاك. ولم يكن للقصر أن يجمع حوله هذا الكم الهائل من نجوم العصر لو لم تكن هناك سيدتان مارستا دورا أساسيا سوف يسجل في التاريخ الفني والأدبي والفكري لفرنسا. يتعلق الأمر بأخت فرانسوا الأول مارجريت دي نافار (1492 - 1549 ميلادية) وزوجة ابنه هنري الثاني (1519 - 1559 ميلادية) كاترين دي ميديسيس (1519 - 1589 ميلادية). فمبادئ النهضة الإيطالية التي انطلقت من فلورنسا وبعدها روما وصلت إلى فرنسا عبر قناتين أساسيتين كان على رأسهما كل من هاتين السيدتين.

سوف تهيئ مارجريت الأجواء الثقافية والفنية التي ستدفع بفرانسوا الأول إلى أن يعيد الاعتبار للغة الفرنسية بجعلها لغة رسمية في الفكر كما في المعاملات اليومية للناس، وسوف تقوم كاترين دي ميديسيس برعاية الفنون والآداب حال تسلمها السلطة نيابة عن زوجها المشغول بالحروب، أو عندما كانت وصية على ابنها فرانسوا الثاني القاصر عند اعتلائه العرش. كانت مارجريت دي نافار تعقد حلقات فكرية يحضرها كل من دي بيلاي ورونصار ... تناقش خلالها الفلسفة والشعر والآداب، وفي الوقت نفسه انتبهت إلى أن زوجة ابن أخيها الصغيرة السن تتمتع بذكاء نادر فصارت تشركها في الحلقات تلك.

ارتبط إذن اهتمام فرانسوا الأول بالنهضة في إيطاليا من خلال غزوه شمال جبال الألب ودخوله أرض سويسرا إبان ما سمي في التاريخ الفرنسي بالحروب الإيطالية. واحتل بعد ذلك نواحي ميلانو ودفع بجيوشه إلى فلورنسا، ما أعطاه الفرصة لعقد صلح مع البابا ليون العاشر. بفلورنسا بالذات حيث كانت توجد عائلة آل ميديسيس التي تتحدر منها كاترين،

كما كان يوجد بها اسم حفر مجده على رخام تلك المدينة وأحد مرعيي آل ميديسيس ويتعلق الأمر بالفنان ليوناردو دافنشي (1452 – 1519 ميلادية). انتهز ملك فرنسا الفرصة لاستدعائه إلى قصره في حوض اللوار غير بعيد عن مدينة أورليانز التي كانت آنذاك مقر إقامة ملوك فرنسا. سوف يأتي هذا الفنان الذي يعتبره تاريخ الفن واضع أسس الفن الحديث إلى جانب ميكيل أنجللو ورفائيل، وهو يحمل في حقائبه رائعته الجوكاندا. لن يغادر القصر الذي استضافه حيث سيقضي بعد مرض لازمه عدة شهور، وسوف ترث فرنسا أهم الوثائق العلمية والفنية التي جلبها معه من فلورنسا ومن بينها رائعة الجوكاندا.

لقد دفن ليوناردو دافنشي في أرضية القصر بأنمبواز، لكن عمله الفني سوف ينتقل إلى قصر فونتين بلو، ثم إلى قصر اللوفر قبل أن ينتقل إلى قصر فرساي إبان حكم لويس الرابع عشر، بعد ذلك سوف يعود إلى اللوفر عندما أصبح هذا الأخير متحفا سنة 1798 بعد الثورة الفرنسية. ليس عبثا أن نتوقف عند لوحة فنية بهذا القدر؛ ذلك أن الاهتمام بها بهذا الشكل يترجم العناية التي كان يوليها فرانسوا الأول والملوك الذين تعاقبوا على عرش فرنسا للفن والثقافة، إذ لم تكن اللوحة تمثل إلا سيدة لا هي مريم العذراء ولا هي أميرة من الأسر المالكة، ومع ذلك حُوفظ عليها لقيمتها الفنية.

يعني هذا أن باريس الفنية كانت تتكون خارج ما يسمى بجزيرة فرنسا (Ile de France) ، ويعنى بها باريس والضواحي التي قد تتسع لعشرات الكيلومترات. ومع بدايات النهضة بدأت تقترب القصور من باريس لتستفيد هذه الأخيرة من عناية الملوك بشكل منتظم.

من بين منجزات كاترين دي ميديسيس قصر التويلوري الذي تعد حدائقه اليوم أهم متحف فني في الهواء الطلق. كما يوجد بهذه الحدائق متحفان مهمان ألا وهما متحف مخزن البرتقال l’Orangerie ومتحف Jeu de Paume اللذان يعود الفضل في بنائهما إلى نابليون الثالث إمبراطور فرنسا (1852 – 1873ميلادية). وفعلا فحدائق التويلوري التي تعتبر اليوم متنزها عموميا كانت في بداية الأمر قصرا أمرت ببنائه كاترين دي ميديسيس عندما كانت وصية على العرش بسبب عدم بلوغ ابنها السن المؤهلة للملك. فالقصر الذي كان قد بني في موضع معمل للآجر (ومن هنا جاء اسمه) تحول - بعد العصيان المدني الذي انتهى بحكم باريس من طرف كومونة العمال لمدة شهرين سنة 1871 ميلادية ، بعدما هدمت جدرانه من جراء حريق مُدبَّر - إلى حديقة عمومية كبرى على شكل متحف مفتوح على الفضاء الحضري الباريسي. هذه الحدائق التي كانت تحتوي على منحوتات كلاسيكية أصبحت اليوم ومنذ سنة 1998 ميلادية تستقبل منحوتات حديثة ومعاصرة لنحاتين عالميين مرموقين من أمثال أوكوست رودان، هنري مور، روي ليشتنشتاين، طوني كراك وآخرين. بيد أن متحفي جوه دوبوم ولورانجري يتخصص كل منهما في فترة تاريخية محددة أو في طرائق تعبيرية خاصة.

فبينما يحتضن ويستقبل جوه دوبوم منجزات الفنانين المعاصرين يختص لورانجري بالانطباعية وما بعد الانطباعية، وعلى وجه التحديد ببول سيزان، هنري ماتيس، أماديو موديكلياني (حتى إن كان هذا الأخير لا ينتمي صراحة إلى التيار الانطباعي أو ما بعد الانطباعي بل إلى التعبيرية)، كلود موني، بابلو بيكاسو، بيار أكوست رونوار، ألفريد سيسلي. وسبب هذا التخصيص راجع إلى أن هذا المتحف الذي كان في الأصل مخزنا للبرتقال إبان فصل الشتاء، حفاظا عليه من البرد المدمر، اختاره كلود مونيه، الفنان الفرنسي الانطباعي الشهير، في سنة 1920 ميلادية لكي توضع فيه مجموعة لوحاته المعنونة بزنبق الماء (les nénuphares)، التي أهداها للدولة الفرنسية. في هذه الفترة بالذات بدأ التفكير في تحويل هذا المخزن من حافظ للبرتقال إلى حافظ للأعمال الفنية.

في الجهة المقابلة لمتحف لورانجري يوجد متحف جوه دوبوم الذي يجد معناه في لعب الكريكيت، أي تلك اللعبة التي سبقت ظهور التنس. وقد أسسه نابليون الثالث أيضا سنة 1861 ميلادية لممارسة هذه اللعبة، لكنه حُوِّل سنة 1909 ميلادية إلى متحف للأعمال الانطباعية. وبعد سنة 1986 ميلادية أجريت عليه أعمال ترميم وتغيير في بنايته ليفتح أبوابه تحت ظل الحكومة الاشتراكية، وليتغير أيضا توجهه الفني واسمه كذلك حيث أطلق عليه اسم الرواق الوطني. وتخصص هذا المتحف بصفة نهائية في عرض الأعمال الفنية الحديثة والمعاصرة قبل أن يتخصص أكثر ابتداء من سنة 2004 ميلادية ليقصر نشاطه على فن الفيديو آرت والفوتوغراف الفني.

ويكفي أن نقطع ساحة لاكونكورد الشهيرة، خصوصا بالمسلة (النصب العمودي المصري)، لكي نجد أنفسنا أمام معلمين فنيين وهما (Le petit Palais) و (Le grand Palais) أي القصر الصغير والقصر الكبير. هذان المتحفان اللذان بنيا بمناسبة احتضان باريس المعرض الكوني الكبير سنة 1900 ميلادية، يتخصص كل واحد منهما في توجه معين. فإذا كان القصر الصغير يحتوي على مجموعة من التحف تؤرخ لتاريخ الفن من بداياته في العصور القديمة إلى العصور الحالية، فإن القصر الكبير مفتوح على الأحداث الفنية الاقتصادية والصناعية والفنية الكبرى، إضافة إلى احتوائه على مجموعة من الكاليريهات التي تعرض أعمال فنانين جدد أو قدامى. ويوجد هذان المعلمان على ضفة نهر السين الذي يخترق باريس.

هذا الزخم الفني يرجع إلى أن باريس كانت عاصمة للتفكير والإبداع الفني، فبعد أن غادرت النهضة سماء إيطاليا واستقرت في فرنسا أصبحت هذه المدينة مكانا للثورات الفنية المتلاحقة. وسوف تصبح باريس مهدا لابتكار المدارس الفنية، إلى حدود نهاية الحرب العالمية الثانية، ووسوف تصبح قبلة لكل الفنانين من جميع أنحاء أوروبا، وحتى من إيطاليا نفسها. وقد تمت حركة بناء المتاحف أو تجهيزها باتفاق تام مع ما كان يحدث في

باريس من حركة فنية وثقافية استقطبت اهتمام العالم وجعلت من هذه المدينة عاصمة ثقافية كونية قرونا طويلة.

إذا كانت الحركتان الفنية والثقافية هما اللتين حددتا مصير باريس اللامع، فكيف حصل كل ذلك حتى أصبحت هذه الحاضرة عاصمة الفن والجمال؟ كيف تطورت الحركات الفنية داخل هذه المدينة لتجعل منها مكانا للإلهام والإبداع؟ لقد كانت باريس قبل النهضة الفرنسية مدينة يهابها الملوك نظرا إلى أن سكانها كانوا ثائرين على الدوام، وكانوا يطرحون كثيرا من المشكلات للسلطة المركزية؛ لذا قلما نجد، قبل بداية القرن السادس عشر، اسم أحد الملوك يرتبط بباريس. فلن تعود باريس عاصمة للدولة الفرنسية إلا تحت حكم فرانسوا الأول بعد قرن من العصيان.

لم يكن للفن التشكيلي الفرنسي، أو حتى سائر الإبداعات الأخرى، ذكر قبل تربع فرانسوا الأول على عرش فرنسا. وقد سبق أن أشرنا إلى الدور الذي مارسته أخته مارغريت دي نافار وكذلك زوجة ابنه كاترين دي ميديسيس. لا يعني هذا أنه لم يكن هناك بالمرة في أراضي فرنسا فنانون أو لم يكن هناك فنانون يتقنون الرسم، بالتأكيد لا، لكن لم تكن لفرنسا تلك الزعامة الفنية التي سوف تتوافر عليها انطلاقا من هذه الفترة. أهم ما كان يتوافر للفن الفرنسي هو عائلة معروفة من أصل بلجيكي كانت خادمة للملوك، والتي كانت تهتم بالفن بوصفه عملا ثانويا بالنسبة إلى شغلها الأساسي. فجان كلوي (Jean Clouet) وابنه فرانسوا (François Clouet) كلوي، اللذان احتفظ تاريخ الفن باسميهما، كانا فراشان للملك في ولاية عهده وكذلك إبان ملكه؛ لكن اسم فرانسوا كلوي بقي في التاريخ أكثر من والده؛ نظرا إلى ما وصلنا من أعماله وخصوصا بورتريهات الملوك والأمراء[1]. كما أن فرانسوا كلوي استطاع التواصل مع كل ما أنتجته النهضة الإيطالية في أوج كلاسيكيتها. في هذا الصدد يجب ألا ننسى أن ضيف الملك فرانسوا الأول كان ليوناردو دافنشي، وأن فرانسوا كلوي لأنه كان حاملا للقب مصور الملك الرسمي فكان له اتصال بالمعلم الكبير. هذا من جهة أما من جهة أخرى فإن التاريخ، الذي يكتبه القوي عادة، أعلى من شأن رسام أحد أقوى ملوك أوروبا في ذلك الزمان.

نتحدث هنا بالطبع عما سيسمى لاحقا بالفن الحديث، الذي بدأت بوادره من اللحظة التاريخية الإيطالية عندما اعتبر تاريخ الفن أن الرسم قطع علاقاته الروحية مع الطريقة الشرقية، أي البيزنطية. هذه الممارسة هي التي سوف تتجذر في فلورنسا ثم روما قبل أن تنتقل إلى فرنسا في نهضة جديدة كما سبقت الإشارة. أما فيما يتعلق بالفن الكنسي الديني فإن جميع كنائس فرنسا، كما كنائس العالم المسيحي، كان لها رساموها ومصوروها لأغراض طقوسية تارة، وعلمية تلقينية تارة أخرى. غير أن الفن للمتعة والتباهي والعظمة لم يكن، إلى حدود ذلك الزمان، يهم القصور والملوك، في أوروبا، أو هكذا يبدو. لكننا هنا نتحدث عن

فن التصوير والنحت، بغض النظر عن باقي الممارسات الأخرى التي قد يعتبرها البعض فنا من قبيل العمارة أو صناعة الأدوات النفعية.

لم تكن الأعمال الفنية التصويرية تشد اهتمام ملوك فرنسا بقدر ما كان يهمهم البناء والتشييد على المستوى المعماري وتكديس الكتب داخل المكتبات، بيد أن جل هذه الكتب، إن لم يكن كلها، كانت مزينة بالمنمنمات على الطريقة العربية الإسلامية التي كانت إلى حدود النهضة الفرنسية موضة العصر. ويدل على هذا اهتمام فيليب أوكست وخلفه فيليب التاسع بملء خزائن قصر اللوفر بنفائس الكتب كما سنرى لاحقا.

مع النهضة الفرنسية إذن، ومع عودة باريس عاصمة للملك على عهد فرانسوا الأول سوف تدخل هذه المدينة التاريخ من أبوابه الواسعة، ففرانسوا الأول كما سلف هو من فرض الفرنسية لغة رسمية بدلا من اللاتينية، وهو من أسس الكوليج دو فرانس، ذلك المعهد الذي سوف يعطي الإيقاع الدائم للفكر والعلم في فرنسا إلى اليوم، وهو كذلك، أي فرانسوا الأول، راعي الفن والفكر سواء بشكل مباشر أو غير مباشر بوساطة مارجريت دي نافار أو زوجة ابنه كاترين دي ميديسيس. بيد أن المعنى الذي نبحث عنه لباريس، أي عاصمة الفن والجمال، لن يتحقق بهذه السهولة؛ كان لا بد لباريس أن تصبح قبلة لكل الفنانين والمبدعين من كل أنحاء الدنيا، وهذا لن يتحقق إلا بالتدريج وعبر تحولات عميقة سوف تعرفها فرنسا ومع أصناف وأساليب الفنون.

لا يمكن الحديث عن الفن في باريس بالطبع من دون الحديث عن الأماكن التي تعرض هذا الفن وتقدمه للجمهور. هذه الأماكن بالطبع هي المتاحف أو صالات العرض الفني بمختلف أنواعه. وطبعا فكرة المتاحف لم تكن موجودة في العصر الذي نحن بصدده. كل ما كان ينتج من فن كان ينتج بطلب من الكنيسة أو من الملك وحاشيته، وهذه المنتجات الفنية كانت موجهة إلى القصور ولم تكن معروضة للجمهور، ففكرة المتحف بالمعنى الحالي وليدة عصر الثورة الفرنسية وليس قبل ذلك.

ففي العهد القديم كان المتحف يعني مكانا ما في مدينة الإسكندرية، حيث كان يجتمع العلماء متحررين من كل هموم الحياة ومتفرغين للبحث عن الحقيقة، بهذه الطريقة كانوا يعبدون ربات الإبداع والحقيقة les muses، من هنا جاءت كلمة موزيوم (muséum) أي المتحف أو المكان الذي تخزن فيه الحقائق الثابتة بقصد تخليدها. بهذا المعنى يكون المتحف هو معبد ربات الشعر والإلهام والعلوم، وبعبارة واحدة معبد الحقيقة. سوف تتغير هذه الفكرة طبعا مع مر العصور ليصبح المتحف هو المكان الذي نجمع فيه ماضي الإنسانية للحفاظ عليه من التلف، وهو بمعنى من المعاني لَمّ شتات بعض الحقائق الخاصة بحياة الإنسان حتى يتمكن الخلف من التعرف على حياة السلف.



الفن الفرنسي في عصر الأنوار في باريس وظهور الكلاسيكية

إبان النهضة الفرنسية لم يكن هذا هو همّ الملوك أو الأمراء، كان همهم في الأساس التباهي بشخصهم أولا ثم التباهي بممتلكاتهم وحاشيتهم؛ لذا تطور فن البورتريه بشكل يلفت نظر المؤرخ، واقتصر في غالبه على شخصيات القصور، ولم تتطور أساليب أو مواضيع فنية أخرى عرفت إبان النهضة الإيطالية، والدليل على ذلك أن رواد الفن الكبار الذين سوف يصنعون مجد فرنسا الفني سوف يعمدون إلى دراسة المعلمين الإيطاليين المعروفين من أمثال رافائيل وميكيل أنجيللو وليوناردو دافنشي. ومن هؤلاء المؤسسين الفنان الكبير نيكولا بوسان (1594 - 1665 ميلادية) إلى جانب عدد مهم من الفنانين الآخرين[2]. بيد أن الفترة التي كانت تفصل انطلاقة النهضة الفرنسية عن هذه المرحلة من التاريخ الفني الفرنسي كانت تطغى عليها بصفة عامة النزعة التصنعية le maniérisme.

سوف يرحل نيكولا بوسان إلى روما بعد أن يتوقف في فلورنسا، حيث سوف ينتبه إليه آل ميديسيس. لن يلتفت أبدا إلى فرنسا بل سيستمر في دراسة الفن الإيطالي إلى أن أرسل إليه الكاردينال ريشوليوه (1585 - 1642 ميلادية) مبعوثا يدعوه إلى العودة إلى باريس للسهر على تزيين قصر اللوفر. كان ريشوليوه آنذاك يعمل تحت إمرة لويس الثالث عشر بن ماري ديميديسيس وزوجة هنري الرابع (1553 - 1610 ميلادية) أحد أهم ملوك فرنسا في ذلك العهد. تقترن، وبالمصادفة، عودة الحيوية إلى المجال الفني الفرنسي مع سليلة أخرى لآل ميديسيس.

ما يهمنا في قصة نيكولا بوسان (Nicolas Poussin) تلك الحفاوة التي سوف يستقبل بها فنان فرنسي داخل أحد القصور الباريسية. فبينما كان يعامل حامل لقب فنان الملك كخادم، بل إن فرانسوا كلوي ووالده جان كانا فراشين للملك وأبنائه (valets de chambre)، كما سلف الذكر، سوف يحاط نيكولا بوسان بكل الحفاوة والتقدير. يقول نيكولا بوسان في مذكراته عن إقامته في جناح خاص في قصر التويلوري: «إنه قصر صغير مع حديقة غناء من أشجار الفواكه، توجد به شرفات تطل على كل الجهات، وأظن هذا المكان سوف يكون بمنزلة جنة خلال فصل الصيف. وجدت عند وصولي كل شيء وقد رتب بإتقان مع كل ما يلزم، حتى خشب التدفئة ومخزن خاص يحوي خمرا عمرها مائتا عام»[3]. كل هذا الاهتمام لكي يقبل بالسهر على تزيين القاعة الكبرى لقصر اللوفر.

سوف تكون هذه البداية الأولى لاهتمام خاص بالفن وبالفنانين؛ حيث سنرى أن الفنان بدأ ينتقل تدريجيا من خادم، لا تفصله عن مرتبة العبد أشياء كثيرة، إلى مرتبة المبدع المستقل بنفسه وبفنه، يهبه لمن يشاء، ويحتفظ به لنفسه إن هو أراد ذلك. لا ندري إن دل ذلك

على تحول داخل البنية المجتمعية الفرنسية في ذلك الوقت، ولكن هذه واحدة من بوادر انبجاس الفرد في المجتمع الحداثي الأوروبي والتي تمثلت أول ما تمثلت في الممارسة الفنية. سوف يتزامن كل هذا مع الأبحاث التي كانت تجدُّ وتجتهد في البحث عن قدرات الفرد في التخلص من سلطة الوراثة: وراثة السلطة والمال والجاه والفكر إلى غير ذلك من السلطات التي كان يرزح تحتها المواطن الأوروبي آنذاك. سوف تكون هذه الوضعية إيذانا بتحول عميق سوف يمتد إلى الفكر والفن والفنانين بفرنسا، وهو ما سيجعل من باريس قبلة للمبدعين.

يجب ألا ننسى أن هذه السنوات هي بالذات سنوات اكتشاف الكوجيتو الديكارتي، وأن مبدأ الذاتية قد بدأ في التبلور أولا داخل الفن (الشعر، الموسيقى، المسرح...). لا غرابة في ذلك فنيكولا بوسان ورونيه ديكارت كانا معاصرين أحدهما للآخر، وهناك عدد من أوجه التشابه قد تجمع بينهما، من ذلك اهتمامهما المشترك بالشعر والهندسة، كل وفق اهتمامه. أما ما كان يجمع بينهما بالفعل فهو أن الأول خلَّص الإبداع من سلطة الأمر العُلوي (أمر السلطان، أمر الكنيسة...)، وأن الثاني خلَّص الفلسفة من أمر اللاهوت، ومن ثم من الأوامر الصادرة عن غير الذات المفكرة. كلاهما، كل في مجال اختصاصه، جسد انبجاس الفرد وأسس للحداثة في الفن والفكر.

خلّص نيكولا بوسان إذن الفن من الصناعة اليدوية البسيطة ووضعه على طريق البحث في أغوار الروح. كان الفنان قبل هذا العهد يستجيب للطلب وينفذ ما طلب منه، فلم تكن له سلطة على موضوعه بل كان الموضوع من اختيار صاحب الطلب، لكن مع نيكولا بوسان سوف يتغير كل شيء، كان يتعامل مع إنجاز عمل ما تعامل الباحث المفكر مع تأليف مقالة أو كتاب، كان يعمد إلى جمع الوثائق الضرورية والتعمق فيها قبل الإقبال على إنجاز أي عمل كان، ولو كان من قبيل التزيين.

توفي الكاردينال ريشوليوه، وتولى بعده مهمة تسيير شؤون الدولة الكاردينال مازاران (1602 - 1661 ميلادية)، واعتبر نيكولا بوسان أن العقد كان يجمعه بالكاردينال وليس مع خلفه فعاد أدراجه إلى روما تاركا باريس كما تركها قبله ديكارت. لكن التغيير الذي لحق بالعقلية الفرنسية تجاه الفن لم يكن مرتبطا بنيكولا بوسان، كما لم يكن عابرا. لقد كان لحظة تاريخية مهمة ونقلة في تاريخ البشرية. سوف يتأكد هذا الانفصال الفني عن الحرفة اليدوية البسيطة، وسوف ينتقل الفنان من مجرد ناقل للأحداث أو منفذ للخطط إلى مبتكر يتميز عن الحرفي التقليدي بقوة القانون.

لقد ربط لويس الرابع عشر المعتلي العرش عمله بوصفه ملكا لفرنسا بالسطوع الفني والثقافي. فلقد فوَّض في بداية ملكه أمر الدولة إلى الكاردينال مازاران، وتفرغ هو للأمور الفنية والثقافية. سوف يجعل من قصر فرساي، الذي أسسه أصلا للانفلات من سلطة باريس

وأهوائها الثورية، مكانا يلتقي فيه الفنانون والشعراء والمسرحيون. ألم يكن حفيده لويس الخامس عشر، على الرغم من نزوعه المحافظ، يغفر ليديدرو الذي ألف كتبا وصفت بالإلحاد؟ لقد فعل هذا بالطبع تحت سلطة معشوقته مدام دي بومبادور السيدة التي عُرفت في تاريخ تلك الحقبة بمساندتها للأفكار الجديدة. ولكن هذا يعني أنه كانت هناك دينامكية كان من المستحيل إيقافها، وكأن بوادر الثورة الفرنسية كانت تلوح في الأفق.

في سنة 1648 ميلادية سوف يصدر الكاردينال مازاران نفسه مرسوما أحدث بمقتضاه أكاديمية الرسم والنحت. وحتى لو أن صرامة الملك لويس الرابع عشر كانت تمنع الفنانين القريبين من القصر من الاختلاط ببقية المتعاطين للفن فإن دور الأكاديمية سوف يتحدد أكثر عند ولاية كولبير الذي عينه لويس الرابع عشر خلفا للكاردينال مازاران المتوفى، وذلك بوضع قوانين أكثر صرامة. كانت قوانين الأكاديمية تنص بالحرف على: «يمنع على كل منتمٍ إلى الأكاديمية، تحت طائلة الطرد، أن يمتلك دكانا مفتوحا يعرض فيه أعماله للبيع، أو يضع علامةً أو ما يشابهها تدل على أنه يمكن بيع أعماله في مكان ما؛ كل هذا من أجل أن لا يخلط الناس بين الممارسة الفنية النبيلة للمنتمي إلى الأكاديمية الملكية وأي ممتهن للتصوير قصد التجارة»[4].

من الواضح أن الأمر يتعلق هنا بوضع الفن داخل خانة لم يعرفها من قبل. لم يعد الفنان ذلك الشخص الذي يتكسب من صنعته، بل أصبحت مهنة الفنان تمنح درجة مجتمعية عليا. وسوف يدفع هذا بفناني القارة إلى الاهتمام بباريس بوصفها عاصمة للفن المعاصر آنذاك، وسوف يصبح الفن رهانا اقتصاديا وثقافيا بل وحتى سياسيا. طبعا سوف نرى كل هذا فيما سيأتي من التاريخ الفرنسي وخصوصا مع الثورة الفرنسية وانخراط الفنانين في هذا المضمار بين مؤيد ومعارض. وجب انتظار انقضاء فترة حكم لويس الرابع عشر التي دامت اثنتين وسبعين سنة لكي نرى الكم الهائل من الأعمال الفنية التي خلفتها هذه الحقبة.

في هذه الفترة كان مهد النهضة الأوروبية الأولى أي إيطاليا ينحط بهدوء ويغرق فنه في التصنع، بينما جاءت أعمال المدرسة الفنية الفرنسية متماسكة، فالصرامة التي فرضتها الأكاديمية الملكية للرسم والنحت جعلت الأسلوب الفرنسي يتجلى في كل الإبداعات سواء منها الشعرية أو المسرحية أو المعمارية. يرجع ذلك في الأساس إلى أن الأكاديمية الملكية للآداب التي كان قد أنشأها هنري الرابع تكفلت بضبط الميدان الأدبي، لكن الفنان والرسام الكبير شارل لوبران كان يجمع تحت إمرته المهندسين المعماريين، والنحاتين، والرسامين، والحفارين، والمختصين في فنون الخشب والصاغة وكل ما له علاقة بالأشياء المرئية النافعة منها وغير النافعة.

أسست هذه الفترة التاريخية للكلاسيكية الفنية الفرنسية التي أعقبت النهضة، ومن شدة اهتمام الفنانين بدراسة العهود القديمة وخصوصا الرومانية وأعمال النهضة الإيطالية أنشأ

لويس الرابع عشر الأكاديمية الفرنسية بروما؛ حتى يتمكن الدارسون في ميدان الفنون من الإقامة هناك على نفقة الدولة. ومن غريب الأمور أن الفن الإيطالي الذي علم الفرنسيين مبادئ النهضة كان عاجزا عن الإتيان بمثل ما كانت تؤسسه فرنسا في ذلك العهد [5].

تيار الروكوكو ودور البرجوازية في تطور الفن

مثَّل عهد لويس السادس عشر عصر الاستقرار السياسي والازدهار الثقافي، لكن على ما يبدو على حساب الحريات العامة، فالنشاط الفني لم يكن يهم إلا القصور والأبهة الملكية في غياب تام لقطاعات واسعة من الأمة. إن الصرامة التي ظهرت على المستويين الفني والفكري كانت توازيها صرامة أخرى على المستوى السياسي والعقدي؛ لذا لما توفي لويس الرابع عشر بقصر فرساي، حيث كان يقيم، احتفل الباريسيون بهذا الحدث على أساس أنه انعتاق من الملكية المطلقة، ورحبوا، بتعاطف، بخلفه الذي لم يكن بلغ بعد سنته الخامسة.

وفعلا خلف لويس الخامس عشر جده لويس الرابع عشر الذي حكم فرنسا اثنتين وسبعين سنة بالتمام والكمال، لكن الواقع أنه حكمها مدة قرن إذا اعتبرنا أنه لم يقم إلا بتشديد القوانين التي وضعها ريشوليوه وبعده مازاران، كما سار على نهجهما في كل الميادين. وحين أحس بقرب أجله طلب حفيده ذي الخمس سنوات وأوصاه بالابتعاد عن الحروب وتخفيف الأعباء عن الرعية إن هو أراد أن يكون ملكا ناجحا. لم يتسلم لويس الخامس عشر السلطة فورا بل بقي تحت وصاية الدوق فيليب دورليانز (1674 - 1723 ميلادية) وفق قوانين ملوك آل بوربون. فكان أول إجراء اتخذه هذا الوصي على العرش هو تنظيم عودة الملك إلى باريس للاقتراب من الشعب على الرغم من تحذيرات الملك الراحل. لم تكن فكرة سيئة على الأقل في بداية الأمر إذ أسست لتصالح - ولو مرحليا - بين الملكية وسكان باريس المسكونين بهاجس الثورات.

في هذه الآونة بدأت تبرز إلى السطح بشكل لافت للانتباه طبقة اجتماعية قوية لم يكن لها دور في المجال الفني من حيث الطلب والتسويق، ويتعلق الأمر بالطبقة البرجوازية. فإذا كانت هذه الفئة المجتمعية قد حاولت الوصول إلى السلطة إما بشراء الألقاب (نبلاء الثوب في مقابل نبلاء السيف)، وإما بالدخول في خدمة الملوك والأمراء، سواء تعلق الأمر بالبنوك أو بتسيير المستعمرات، فإن أغلبيتها العظمى بقيت بعيدة عن السلطة على الرغم من الثروات التي راكمتها عبر السنين. لم يكن هذا السواد الأعظم من البرجوازية يتردد كله على القصور، ولم يكن يحظى بالرعاية من طرف السلاطين والأمراء، ولكنه كان يسافر ويتعرف على شعوب وثقافات متعددة ويعود إلى باريس وينشئ منازل ودورا لا علاقة لها بالنمط الملكي. دخلت هذه الطبقة بالطبع إلى ميدان الثقافة والفن إما بالإنتاج وإما بالاقتناء والاستهلاك، لاسيما أن عددا من المفكرين والفنانين والسياسيين كانوا يحسون بأنهم أقرب فكريا إلى هذه الطبقة منهم إلى الأمراء.

ولعل أهم مثال هو الذي ذكرناه سابقا عن علاقة لويس الخامس عشر مع الماركيزة جان دي بومبادور (Jeanne de Pompadour 1721 – 1764 ميلادية) التي كانت، قبل أن يمنحها الملك لقب ماركيزة، تنتمي إلى الطبقة البرجوازية وتؤمن بأفكار مؤسسي عصر الأنوار بفرنسا من أمثال جان جاك روسو ودونيس ديدرو وغيرهما، وكانت تدافع عنهم ضد المحافظين في حضرة الملك. نحن إذن في عصر الأنوار كما حدده عدد كبير من المؤرخين. هذا العصر الذي سوف تؤدي فيه البرجوازية دورا كبيرا من الناحية الثقافية والفنية والفكرية والاقتصادية والسياسية. سوف يتحرر الفن مرة ثانية مما تبقى للقصور من سلطة نظرا إلى أن البرجوازية الصاعدة أصبحت تقتني الأعمال وتكون المجموعات الفنية الخاصة. أصبح الفن يدخل بيوتا لم يكن يلجها من قبل، ولم تكن هذه الدور قصورا بل عمارات ذات طوابق متعددة ظهرت في الفضاء الحضري لمدينة باريس بداية من القرن السادس عشر، معوضة بذلك الدور أو الفيلات ذات الطابق الواحد، وسميت هذه الدور الجديدة بعد ذلك بالدور البرجوازية.

وهناك ظاهرة أخرى أخذت في الانتشار مع بداية القرن السابع عشر ومارست دورا مهما في تقريب الفن والفكر من حيث وجهات النظر، وأسست بذلك لخروج الفن من القصور إلى ساحة النقاش السياسي والفكري، وهي ظاهرة المقاهي[6]. فكنت تجد كُتابا مشهورين حفروا أسماءهم في التاريخ الأدبي الإنساني من أمثال موليير، ولافونتين، وبوالو، وراسين، ولاشابيل، يجلسون معا في المقاهي للشرب طبعا ولكن للنقاش والتفكير أيضا. كما كان الفلاسفة أيضا أمثال ديدرو، وفولتير، وبومارشيه، ودالامبير، وغيرهم يعتبرون أن الجلوس في المقاهي الباريسية واحتساء المشروب الروحي يساعدهم على شحذ فكرهم النقدي. أصبحت المقاهي إذن ملتقى لكل أصناف المبدعين خارج القصور وداخل أوساط جديدة تعاني هي الأخرى ما كانت تعتبره إجحافا في حقها من طرف الملوك والأمراء وأفراد حاشيتهم.

لكن أهم شيء نؤكده في هذا الباب هو التقاء الفن الذي مهد لفردانية الفرد وبالتالي للحداثة والفكر الذي سوف يعلن صراحة ضرورة انعتاق الفرد من الحجر السياسي والديني. هذه الدعوة السياسية التي كان يدعو إليها الفلاسفة كانت تترجم فنيا إلى تيار سوف يتكون بطريقة لاواعية لينتقل إلى الوضوح الفكري والعملي، ونعني بهذا التيار الرومانسية. فالمطالبة بحرية أكثر في الحياة السياسية والاجتماعية والتحرر من التقاليد لم تقف فقط عند هذا المستوى بل شملت إعادة النظر في منجز القرون السابقة. فما كان يعتبر أصلا ثورة على الوضع القائم خلال النهضة الفرنسية أصبح ينظر إليه على أنه قيود تمنع من التقدم وتقمع البحث والإبداع والابتكار.

فما كان يعد نبيلا وصارما ومهووسا بالنظام والانضباط لم يكن يرى فيه أهل الفن في القرن الثامن عشر إلا قمعا للسلاسة والرغبة في الحياة المرحة. وكأن كل الثقة في المستقبل

والتاريخ التي حاول عصر لويس الرابع عشر أن يؤسسها، انهارت وتركت مكانها للتشكيك الذي احتل الصدارة في الآداب والعلوم كما في الفنون. كانت مجموعة من هؤلاء منتقاة من طرف الملك وتعيش في مساكن خاصة بقصر اللوفر غير بعيد عن المجموعات الفنية الخاصة للويس الرابع عشر وحفيده المتربع على العرش. لم يكن لها من هم سوى الاشتغال الفني على الدوام، لا تفكر في أسباب عيشها أو ما يضمن مستقبلها. جل هذه الأسماء صنعت مجدها غير عابئة بالتاريخ الفني السابق لفرنسا: كان هناك لاتور، شاردان، فراكونارد، بوشيه، كروز، ليبيسييه، هوبير روبير، وآخرون. وبفضل قربهم بعضهم من بعض ولقاءاتهم اليومية ونقاشاتهم وسجالاتهم نشأت تلك الوحدة التي طبعت فترة بكاملها بميسم مدرسة الروكوكو Rococo (الزخرفة المثقلة) التي سوف تنشأ على أنقاض الكلاسيكية.

بوادر الثورة الفرنسية والعودة للكلاسيكية وظهور المتحف

هذه اللامبالاة وعدم التقييد بقواعد الفن، أو ما كان يعتبره البعض كذلك، جعل مجموعة من الفنانين تجتمع من أجل إعادة الاعتبار لقواعد الفن الضائعة كما كانوا يعتقدون. ولم يجدوا أحسن من تسمية أنفسهم بالكلاسيكيين الجدد أو المحدثين. انتفضت هذه المجموعة ضد تيار الروكوكو أولا لاعتقادها أنه خرج عن الطريق السليمة وثانيا لأن متزعمه لم يكن سوى الرسام فرانسوا بوشي الفنان الرسمي للملك لويس الخامس عشر. ولا غرابة إذا وجدنا أن متزعم التيار الكلاسيكي المحدث هو جاك لويس دافيد الذي سوف يكون الرسام الرسمي للثورة الفرنسية عندما نجحت هذه الأخيرة في الإطاحة بلويس السادس عشر والذي هو أيضا أحد الذين استفادوا من الإقامة الفنية بالأكاديمية الفرنسية بروما.

جاك لويس دافيد المولود في باريس سنة 1748 والمتوفى سنة 1825 ميلادية في بروكسيل، يعد مؤسس هذا التيار ومنظره إن على المستوى الفكري أو العملي. أراد بذلك أن يقطع الصلة مع الأسلوب الأنيق والمائع للتصوير، وفق رأيه، في القرن الثامن عشر وخصوصا مع جماعة فرانسوا بوشيه وفان لو كارليه الفنان الذي كان يتمتع بمكانة خاصة لدى الملك، بفضل دفاع المركيزة دي بمبادور، وداخل تيار الروكوكو. كما اعتبر أن السبيل الوحيدة لبلوغ ذلك هي العودة إلى الكلاسيكية الصارمة التي أسسها نيكولا بوسان. كان يعتقد أن عنفوان الفن الروماني والكلاسيكية الإيطالية وحده الكفيل بنفخ الروح في الفن الفرنسي المتلاشي. هذا ما كان يعتقده هو أما منتقدوه فكانوا يرون في توجهه هذا دعوة إلى عودة الصرامة مجددا وتكبيل حرية الفنان[7].

هذا ما حدث بالفعل حيث لم تكد تنجح الثورة الفرنسية، وتُسنَد مهمة تنظيم القطاع الفني إلى جاك لويس دافيد بصفته عضوا في برلمانها، حتى بادر هذا الأخير إلى حل الأكاديمية

الملكية للرسم والنحت واستبدالها بالمعهد الفرنسي الذي تكلف هو نفسه بالإشراف عليه. سوف يمارس سلطته الفنية، بما لها وما عليها، على جميع المستويات لكن التاريخ يسجل له أنه أشرف على تحويل قصر اللوفر من قصر ملكي إلى متحف للفنون الجميلة حيث من هنا تبدأ القصة الحقيقية لباريس عاصمة للفن والجمال.

فبعد نجاح الثورة الفرنسية لم يكن من الممكن أن يستقر دعاة الديموقراطية في القصور التي طالما انتقدوها وانتقدوا ساكنيها. وبما أن هذه القصور كانت ملكا للشعب كان لابد أن يجد لها الحكام الجدد حلا يتوافق مع الناس الذي أدوا ثمنها من ضرائبهم. هذا من جهة، أما من جهة أخرى فإن مصادرة مجموعات الأكليروس ومجموعات الفارين مما كانوا يعتبرونه فوضى الثورة، جعلت الأعمال تتكدس في المخازن ولا تجد لها مكانا داخل التراث الفني المسمى آنذاك بالمجموعة الوطنية. أضيف إلى كل هذه الأعمال الفنية تلك التي استرجعت بعد حذف الأكاديميات. لهذا اتخذت الجمعية الوطنية الفرنسية قرارا بخلق آلية للحفاظ على الآثار والأعمال الفنية المؤممة.

ارتفعت الأصوات مطالبة بتوفير مكان خاص للحفاظ على الذاكرة الوطنية وبدأت تبرز إلى السطح المبادئ الأولى للتراث. هذه الفكرة العامة عن التراث وكل ما له علاقة بالذاكرة الجماعية من دون تمييز لم تكن تعجب جاك لويس دافيد لأنه كان يجتهد من أجل فرض فكرة مكان خاص بالفنانين يميزهم عن باقي الممارسات الأخرى. وفعلا صدر مرسوم يحدث بموجبه متحف خاص بالمجموعات الوطنية. كما كونت من أجل متابعة ذلك لجنة تضم ستة أشخاص من بينهم الفنان دافيد.

فضل بعض الأعضاء إسناد مهمة إدارة المتحف إلى مختص في تاريخ الفن وأسس دافيد مختبرا خاصا لتحليل ودراسة الأعمال ووضع كتالوجات خاصة لكل مجموعة أو تيار أو مدرسة. كان واضحا أن فكرا فنيا خاصا آخذ في التبلور وأن الفن أصبح يعد أقرب إلى التفكير منه إلى الصنعة. لكن السياسة لم تمهل دافيد، إذ سرعان ما جرفه سيل تصفية الحسابات بعد سقوط روبيسبيار الذي كان يتزعم التيار الذي ينتمي إليه الفنان فاضطر إلى مغادرة باريس نحو بروكسيل حيث سيقضي بقية حياته[8]. ومع ذلك لم يتوقف مشروع اللوفر.

هذا المكان المهيب الذي أصبح أول فضاء مفتوح للناس يتعلمون فيه ويتأملون ويتلذذون بما لم يكن في إمكانهم رؤيته حتى في المنام، له تاريخ غريب. في الأصل كان اللوفر حصنا بناه الملك فيليب أوكست قبل سفره بقليل برفقة ريتشارد قلب الأسد للمشاركة في الحروب الصليبية سنة 1190 ميلادية. وكان الهدف من بنائه هو حماية باريس خلال فترة غيابه من هجمات البرابرة الشماليين. وبجانب هذا الحصن أمر الملك نفسه ببناء قصر اللوفر في المكان الذي يوجد فيه اليوم. عند اعتلاء لويس التاسع العرش (1214 - 1270 المتوفى

بتونس خلال الحرب الصليبية الثانية)، أمر بنقل خزائن الملكية إلى هذا المكان ما أعطاه صبغة القصر الملكي.

لن يصبح قصر اللوفر إقامة ملكية رسمية إلا تحت حكم شارل الخامس (1338 - 1380ميلادية)، الذي نقل إليه حاشيته وأركان سلطته وذلك بعد أن سحق ثورة إتيان مارسيل أمين التجار. سوف ينقل إليه، كما سبق وأن ذكرنا مكتبته الغنية وسوف يصبح القصر مكانا للحياة المخملية وليس فقط حصنا للدفاع عن باريس وساكنيها. سوف يتوالى على ترميمه وتزيينه جميع ملوك فرنسا حتى ولو أن جلهم لم يكن يثق في الباريسيين ويغامر بالسكن داخل قصر تحيط به المدينة. كان الملوك يفضلون العيش في قصور توجد بالضواحي حتى إذا ما اندلعت الثورات وجدوا الطريق سالكة للهرب والنجاة بحياتهم وحياة حاشيتهم. هذا القصر هو الذي كان اللبنة الأولى في سلسلة من المتاحف سوف تؤسس على طول تاريخ باريس ومازالت كل يوم تزداد.

لكن قصر اللوفر، الذي أصبح الآن متحفا، لم يكن ليجعل وحده من باريس عاصمة للفن والجمال. أكيد أنه كان الرمز الذي أشار إلى أن هذه المدينة أصبحت المكان الوحيد الذي يمكن للفنان أن يعيش فيه بحرية وأن يطمح لتخليد عمله إذا ما استطاع أن يثير اهتمام الساهرين على هذا المعبد الفني العتيد، ولكن الحركة الفنية التي تحركت بعد الثورة الفرنسية جعلت باريس تحتل الصدارة في الصراعات والنزاعات الفنية والفلسفية والأدبية ما جعلها تشهد أهم أحداث تاريخ الفن الكوني على الإطلاق وتختزل التجربة الإنسانية في قرون قليلة. فدعوة جاك لويس دافيد إلى العودة إلى الماضي الكلاسيكي جاءت غير متناغمة مع مبادئ الثورة الفرنسية الداعية إلى التحرر والانفلات من قيود التقليد. فإذا كان جملة من تلامذته وأصدقائه قد استجابوا لهذه الدعوة فإن عددا مهما من الفنانين رد عليها بطرق مختلفة. فمبدأ الفرد الذي جاءت به الحداثة والذي أسسه الفن ونادى به منذ نيكولا بوسان لم يكن ليتوافق مع هذه الدعوة التنظيمية شبه العسكرية. إن المبدأ الأساسي للإبداع الفني هو حرية الفرد الفردية ومسؤوليته الشخصية عن عمله الذي يرتبط به بالاسم والتوقيع.

التفسير الفلسفي للفن.. الرومانسية وعلم الجمال

ابتداء من روسو ومرورا بفولتير كانت الدعوة إلى تمكين الفرد من التعبير عن ذاته خارج التأطير الثقافي والاجتماعي والسياسي تتزايد. أصبح الإيمان بالقوة الداخلية الأصيلة للإنسان يتقوى حتى أضحى يعتبر أن الفطرة هي الأساس وأن كل الشرائع والمعتقدات والأفكار والرؤى ما هي إلا أطر تكبل العقل وتطمس الإبداع. آمن الكل بأن هناك داخل الإنسان قوة إن هو أحسن استعمالها في إمكانه أن يفتح آفاقا للخلق والابتكار لم تشهد لها الإنسانية نظيرا. وفعلا

لم يصم الفنانون آذانهم لهذه الدعوات كما أن الفكر لم يطلقها اعتباطا. فتساءل الفلاسفة والمفكرون عن سر هذا الجمال الذي يأتي به الفنان وكأنه عمل الساحر. حاولوا أن يؤسسوا نظريات للفن والجمال تسمح لهم بسبر أغوار الروح والنفاذ إلى ثناياها ومنحنياتها لفهم العملية الإبداعية في كل تعقيداتها. من هؤلاء المفكرين الذين اجتهدوا في البحث عن نظريات لفن فولتير الذي أقر باستحالة قيام مثل هذه النظرية نظرا إلى تعدد الرؤى وتعدد الثقافات والتعابير الفنية.

انطلق السؤال من باريس نظرا إلى استئثارها بالمجالين الفني والسياسي ولكنه لن يجد حله الفكري والفلسفي إلا في ألمانيا. فإمكان وجود نظرية للجميل أو علم للجمال أخذت بالجدية اللازمة من طرف الفلاسفة الألمان وهم على التوالي: ألكسندر بومكارتن (1714-1762)، إيمانويل كانط (1724-1804)، وأخيرا هيجل (1770-1831). حاول هؤلاء الثلاثة أن يجدوا جوابا لما هو الجميل لاقتناعهم بأن الروح الباطنية للإنسان في إمكانها أن تخبرنا وتعلمنا أشياء يصعب على العقل الإتيان بها. ومن هنا استقر الاعتقاد، ومازال، على أن الفن هو الجانب الآخر للعقل البشري وليس ممارسة يُتوخى منها الترويح عن النفس أو تهذيب الأخلاق كما تعتقد العامة.

في هذه الفترة بالذات ظهر مفهوم الفن ومفهوم الجميل كما نستعمله اليوم. الفن على أساس أنه ممارسة إبداعية تتوخى الإتيان بصورة أو حالة أو رسم أو تخطيط على غير مثال سبق. من هنا مفهوم الإبداع على أساس أنه خلق ينبجس من داخل النفس البشرية من دون وسيط نصي أو عقدي أو أيديولوجي. لذا يفترض في الفنان الأصيل إن هو أراد أن يأتي بصورة أو فكرة أو تخطيط أن يتخلص من المعتقدات والعادات والطقوس المجتمعية التي يرزح تحتها كثيرون حتى يصدر إبداعه صافيا غير مشوب بأعمال من سبقوه. هذا التوجه الفلسفي الذي طور على مدار نصف قرن من فولتير إلى هيجل هو الذي وضع الأسس النظرية للرومانسية على الرغم من أنه يجد جذوره في فلسفة ديكارت الذاتية وفي تأملات روسو.

على المستوى الفني لم يكن الرومانسيون يجيبون بالمفاهيم نفسها لكنهم كانوا يجتهدون من أجل التخلص من سلطة التجييش التي سطرها دافيد وأتباعه. فالمثال الفني الأفلاطوني الذي كان يتوخاه الكلاسيكيون المحدثون لم يكن شيئا يعاش في اليومي والحاضر بل كان خارجا لتوه من محاورة فيدروس أو المأدبة لأفلاطون. لم تكن الممارسة الفنية على المستوى العملي تتيح للفنان تلك المتعة الجسدية التي تسمح لخياله بالتداعي ونسيان الأطر الفكرية والصور النمطية التي كان من المفروض أن يتخلص منها إن هو أراد الإبداع. كانت الكلاسيكية المحدثة تطالبه بوضع تخطيط مسبق لما يود إنجازه ثم ينقله على اللوحة قبل أن يضع الألوان المناسبة. كان في إمكان الفنان الكلاسيكي المحدث ألا يضع ألوانه بنفسه بل يكتفي بوضع الخطاطة

ويكلف أحد التلاميذ بالتلوين. هذه الصرامة وهذه العقلانية التي لا تتلاءم مع الإبداع دفعت بمجموعة من الفنانين إلى رفض هذا التوجه والمطالبة بحرية أكثر وبانخراط أكبر في الممارسة الفنية من طرف الفنان نفسه.

هذا التوجه الجديد هو الرومانسية. سوف تبدأ محتشمة من داخل مدرسة جاك لويس دافيد نفسه لكي تنتقل إلى أوروبا بكاملها، حيث إن أحد أقطابها كان كلاسيكيا ويتعلق الأمر بتيودور جيريكو (1791-1824). فلوحته الشهيرة سفينة ميدوزا أدخلته تاريخ الفن العالمي وفي الوقت نفسه وضعته على رأس تيار الرومانسية الناشئ. موضوع اللوحة يتعلق بحادثة عطب السفينة إياها عندما كانت متوجهة من فرنسا إلى السنغال سنة 1816 ميلادية وعلى متنها عدد مهم من الركاب والجنود والعلماء إضافة إلى الحاكم الفرنسي المعين حديثا من طرف السلطات الفرنسية مقيما عاما بدكار. الحدث يتمثل في مغادرة الحاكم للسفينة مع كل الركاب المرموقين والأعيان، وترك الجنود عرضة للجوع وأهوال البحر قرب جزيرة تبعد عن الشواطئ الموريتانية بنحو مائة وستين كيلومترا. عندما وصل الخبر إلى باريس نزل كالصاعقة حيث إن الجنود أكل بعضهم بعضا وفق روايات صحف ذلك العهد. كان الحدث رهيبا ولذا أثَّر في الفنان فأبدع رائعته.

ما يهم في هذا الباب هو أن هذا الشاب المنتمي إلى مدرسة دافيد الكلاسيكية الداعية إلى الارتباط بالمواضيع القديمة الإغريقية والرومانية سوف يتأثر بحدث آني على الرغم من أنه سوف يرسمه بطريقة كلاسيكية. هنا فتح الباب أمام نقاش عميق بشأن مدى التزام الفنان بصدقية مشاعره وانخراطه في عصره ليس بالأفكار فقط وإنما كذلك بمحتوى العمل. هذا لا يعني أن الرسم لم يكن قد تطرق إلى أصداء اليومي من قبل، أبدا، لكن الطريقة الجديدة تختلف عما كان عليه الأمر من قبل. لقد عرف التصوير هذا النوع من الرسوم المسماة بمشاهد من الحياة اليومية (scènes de genre)، لكنها لم تكن ترقى في نظر الرسامين ومؤرخي الفن والمتلقين إلى مستوى المواضيع النبيلة والتي كان يقصد بها المواضيع الدينية والميثولوجية والتاريخية. لم يكن ينجزها في الواقع إلا التلامذة الذين لم يترقوا بعد إلى درجة المعلمين الكبار. لذا نجد أن جاك لويس دافيد، وعلى الرغم من التصاقه بالهموم العامة للناس على المستوى السياسي كان يبخس هذه المواضيع ويحاربها بقوة.

فلم يكن غريبا إذن أن تُحدِث لوحة مثل لوحة تيودور جيريكو إحراجا كبيرا في الوسط الفني وحيرة أكبر في الوسط السياسي الباريسي، إذ كانت كلاسيكية على المستوى التقني ولكنها لم تكن كذلك على مستوى الموضوع. ولكن حتى على المستوى التقني فبما أن الفنان لم يتعامل مع موضوعه بتلك البرودة المطلوبة في الأعمال الكلاسيكية فإن بعض الفوضى قد شابت تركيب اللوحة وأثرت في استعمال الألوان التي حاول الفنان، عن غير رغبة منه، أن يعبّر بها عن هول

الكارثة. كان من المفروض إذن، حتى ولو افترضنا أنه وضع تصميما مسبقا لعمله، أن يشتغل بسرعة في مرحلة وضع الألوان حتى لا تضيع منه لحظات الانفعال الضرورية لمثل هذا التعبير. لم يكن جيريكو يعرف إبان إنجاز هذا العمل المهم أنه كان يؤسس لأعتد مدرسة في تاريخ الفن وأنه كان يضع، ولأول مرة في التاريخ، العمل الفني على طريق الفكر؛ لقد أنجز العمل ما بين نوفمبر 1818 وأغسطس 1819 ميلادية حين كان عمره لا يتجاوز سبعة وعشرين سنة[9].

انتبه الفنانون المسجونون داخل نظام الكلاسيكية المحدثة إلى أن العلاقة مع الحياة هي التي كانت تنقصهم، إذ كان يطلب إليهم أن يضحوا بعواطفهم مقابل إنجاز عمل يراد له أن يكون جيدا على المستويين التقني والموضوعاتي. أصبح التساؤل بشأن التقنية وأهميتها في غياب شخصية الفنان الفنية وذاتيته في العمل الفني ملحا. وتطورت الأسئلة والأسئلة المضادة لتتطور إلى أقصى الحدود والمغالاة في بعض الأحيان. سوف يفاجئ الموت تيودور جيريكو وهو في ريعان الشباب ويترك المشعل للفنان العبقري أستاذ الرومانسية والاستشراق الفني على السواء، أوجين دولاكروا (1798 - 1863 ميلادية). لقد طور أوجين دولاكروا الرومانسية وفق الشاعر والناقد الفني الكبير شارل بودلير الذي دافع باستماتة عن هذا التيار والذي يعد إحدى دعائمه الأدبية ليس في فرنسا وحدها وإنما في العالم أجمع.

ولم تتوقف إنجازات هذا الفنان عند هذا الحد بل تعدته إلى تطوير هذه الرؤية إلى الحدود التي جعلتها تلد مدرسة أخرى ألا وهي الانطباعية. ذلك أن أوجين دولاكروا عندما اتسعت رؤيته ضاقت عباراته كما قال عبد الجبار النفري وأصبح يرى أن مواضيع أوروبا عاجزة عن تلبية طموحه الفني أو الفلسفي. هذا ما جعله ينتهز أول فرصة أتيحت له للسفر برفقة بعثة دبلوماسية متوجهة إلى المغرب الأقصى ليصل إلى الضفة الأخرى من المتوسط. لم يكن الفارق جغرافيا فقط بل كان ثقافيا، عقديا وتاريخيا. لم يسلم طبعا في ملاحظاته المتضمنة في مذكراته من السقطات المعروفة عن المستشرقين، لكن حسه الفني لم يخنه. لقد جاء يبحث عن النور كما صرح بذلك لكنه لما عاد إلى فرنسا وأخذ في استغلال كل ما دونه بالرسم، اكتشف شيئا أساسيا سوف يقلب موازين الرسم والقواعد التي بنيت على أساسها ممارسات النهضة الإيطالية ويتعلق الأمر بالظل.

الثورة الانطباعية وإعلان ميلاد الفن الحديث في باريس

كان الفنانون إلى حدود ذلك الزمان يرسمون ظلال الأشياء بالأسود اعتبارا منهم أن ما نراه يظهر لنا بفضل النور الأبيض طبعا ولا يمكن للظل غير أن يكون نفيا للنور وإذن أسود. في هذا الباب اكتشف دولاكروا، ما سيكتشفه العلم لاحقا، أن الظل ما هو في الأصل إلا اللون المضاد للون الذي يمثل ظله؛ فإذا كانت الشجرة خضراء فإن ظلها سوف يكون بالضرورة مائلا للحمرة.

أدى هذا الاكتشاف في أوساط الفنانين الشباب الذي كانوا يؤمنون بصدقية الرومانسية وبالتصاقها بالآني وبعدها عن التمثل عوض الملاحظة والعيش في اللحظة بالمشاعر إلى إعادة النظر في طرائق اشتغالهم وفي نظريات أساتذتهم. إذ كيف يمكن للرومانسي الذي يدعي أنه يتفاعل بكل عواطفه مع ما يرسم أن يفوته أن يرى أن الظل ليس أسود؟ يفسر هذا شيئا واحدا، أننا لا نرسم ما نرى بل نرسم ما نظن أننا نشاهد والفرق شاسع بين الأمرين.

لم تكن هذه فكرة خاصة بالانطباعيين بل تبناها أيضا التيار الواقعي لكن من منظور مخالف تماما. كان هذا التيار يدعو إلى دراسة الواقع دراسة علمية صارمة وتقديمه داخل العمل الفني من دون إضافات. كان يريد أن يستفيد من المنهجيات العلمية والصناعية التي كانت تبهر الجميع في ذلك الوقت. كانت بالطبع وراء هذا التيار أهداف سياسية سوف تتبدى بعد ذلك مع الثورة التي حدثت في باريس وأدت إلى فرض نظام كومونة باريس الشهيرة لبعض الوقت. أخذت المواضيع طابعا شعبيا وظهر الفلاحون وعامة الناس في اللوحات الفنية لكل من زعيم هذا التيار كوستاف كوربيه (1877 - 1819 ميلادية) وباقي أعضاء التيار[10]. سوف يختار كوربيه المنفى الاختياري في سويسرا إلى آخر حياته إثر حجز جميع ممتلكاته بعد فشل كومونة باريس وسحقها من طرف السلطات الفرنسية. وطبعا لم يبق هذا التيار غيره من الاتجاهات الفنية الفرنسية حبيس الحدود بل انتشر في جميع أرجاء أوروبا وعاود الظهور تحت اسم الواقعية الاشتراكية إبان حكم الأنظمة الشيوعية والوطنية بأوروبا الشرقية في القرن العشرين.

كانت فرنسا تحت حكم نابليون الثالث والذي عمد إلى استغلال الميدان الفني لأغراض سياسية فكما أن جده نابليون بونابرت الأول كان قد فتح فيلا ميديسيس [11] في روما لتعوض الأكاديمية الفرنسية التي أسسها لويس الرابع عشر، كما سبق الذكر حاول هو الدفاع عن حقوق الفنانين المرفوضين في الصالون الفرنسي للفنون سنة 1863 ميلادية [12]. وسبب هذا الرفض راجع إلى كثرة الأعمال المقدمة التي فاقت ستة آلاف لوحة، على ما يبدو، ولصرامة موقف أعضاء لجنة الفرز ورؤاهم الفنية المحافظة الناتجة عن تشبثهم بقواعد الأكاديمية المسطرة من طرف جاك لويس دافيد. تدمر جل الفنانين من هذا القرار الذي اعتبروه جائرا وتدمر الجمهور لأسباب غير واضحة تخلط عادة بين الفني والفني والسياسي والأخلاقي والنفعي الشخصي. وصل الأمر إلى نابليون الثالث وكان في وضعية سياسية تدعوه إلى طلب دعم الليبراليين بطريقة غير مباشرة، فأراد أن يظهر بمظهر المدافع عن الحرية والتجديد. طلب أن يرى الأعمال المرفوضة وبعد جولة سريعة بين اللوحات قرر أن يقام لها معرض خاص في قصر الصناعات والفنون الذي بُني سنة 1855 ميلادية بمناسبة المعرض الكوني، هذا القصر الذي هدم نهائيا وأقيم مكانه بعد ذلك الكران باليه (القصر الكبير) الذي تحدثنا عنه

في بداية البحث. لكن صالون المرفوضين، هكذا سماه تاريخ الفن بعد ذلك، لم يحل المشكلة بل عقدها إذ فجَّر ضجة فنية وإلى حد ما أخلاقية كبرى.

فلقد قدم إدوارد مانيه (1832 - 1883 ميلادية) إلى المعرض السنوي (الصالون الفرنسي) لوحته الشهيرة والتي اعتبرت فاضحة في ذلك الزمان، غذاء فوق العشب. كانت اللوحة تظهر شبانا وشابات في نزهة في غابة بجانب بركة. كانت إحدى الفتيات عارية تماما والثانية شبه عارية بلباس داخلي تستحم في البركة في المشهد الخلفي للوحة. إلى هنا ليس هناك ما يزعج فالأجساد العارية كانت سمة الأعمال الفنية التصويرية منذ عصر النهضة، واختلاط النساء والرجال لم يكن ليزعج في تلك الحقبة من التاريخ الفرنسي والأوروبي على السواء، فما الذي جعل الجمهور والصحافة والنقاد يرفضون هذا العمل؟ ذلك أن رواد المعرض وجدوا في هذا العمل وقاحة تخدش الأخلاق والقيم المجتمعية. أين كان يكمن المشكل إذن؟

إن غذاء فوق العشب لا تقدم بالفعل شيئا غير هذا، لكن الشبان الذين كانوا يجلسون على العشب كانوا يرتدون ثيابا تنتمي إلى نهاية القرن التاسع عشر زمن إنجاز اللوحة ما كان يعني أن الموضوع كان معاصرا تماما للجمهور؛ ثانيا أن الشخوص التي توجد في اللوحة تنظر إلى المتلقي مباشرة وصراحة في عينيه وليس بموارِبة كما كانت العادة في الرسم الكلاسيكي أو حتى الرومانسي أو الواقعي. كانت الصدمة عميقة حيث إن الجمهور اكتشف لأول مرة أن الأمر يمكن أن يتعلق به أو بأخته أو أي شخص آخر قريب. فمادام الأمر يتعلق بشخوص آتية من التاريخ لم يكن ذلك يزعج لكن حدثت الصدمة عندما صور الواقع الآني بكل تفاصيله.

هذا من ناحية المحتوى أما من الناحية التقنية البحتة فإن هفوات اللوحة، وفق المحافظين، كانت كثيرة: أولا غياب المنظور (perspective)[13]، الذي يعتبره الفن الغربي أهم اكتشاف في عصر النهضة بل ويذهب بعض المتعصبين للعنصر الأوروبي إلى اعتباره خاصية العبقرية الأوروبية، متناسين أن الأمر لا يعدو كونه وليد لحظة تاريخية عابرة بل هناك من كان يضعه في مرتبة المقدسات الفنية؛ ثانيا تعامله مع الطبيعة بوصفها كتلا ضوئية تذهب من الفاتح إلى الغامق غير عابئ بالتفاصيل ويرجع الفضل في هذا كما رأينا إلى اكتشافات دولاكروا. ما أصبح يهم الفنان هو النور وليس الموضوع، ليس الموضوع إلا ذريعة للقبض على النور.

هذه الطريقة في التعامل مع التقنية والمواضيع هي التي سوف تؤسس لمدرسة من أهم المدارس التي صنعت المجد الفني والجمالي العالمي لباريس إنها المدرسة الانطباعية. لم تكن فلسفة هذه المدرسة تتوقف عند حدود جدة الموضوع أو ما كان يسميه المنتقدون بالتهور التقني، وإنما تعدته إلى عمق فلسفي سوف تظهر نتائجه لاحقا في كل الفكر الأوروبي. إن التركيز على النور بوصفه عنصرا أساسيا في العمل الفني جعل الموضوع يتراجع إلى الدرجة الثانية؛ فكما أن اكتشاف المنظور أعاد ترتيب العالم وجعل المقدس ينزل إلى الأرض ويفقد

تراتبيته في العمل الفني ويحتل المكان نفسه وفق الرؤية البصرية كجميع الكائنات، فإن الموضوع، والأمر يتعلق بالإنسان هنا، أخذ في التلاشي وفقدان مركزيته في الكون. سوف تنتظر الفلسفة ثلاثين سنة لكي تعلن على لسان نيتشه موت كثير من المقدسات من بينها الإنسان كموضوع. هذا الإجهاز على الموضوع كان يهيئ، من دون شعور من الفنانين أنفسهم، للفن التجريدي الذي سيظهر لاحقا ودائما على المسرح الفني الباريسي.

كانت ريح الحرية والتغيير، وبالإحساس نفسه بالعظمة والسيطرة على العالم، تهب على كل الفرنسيين. ورغبة من نابليون الثالث في الدفع بهذا الإحساس إلى مداه أسند إلى محافظ باريس (الوالي) مهمة إعادة تهيئة المجال الحضري لهذه المدينة. وبالفعل فلقد حافظت باريس إلى ذلك العهد 1853 ميلادية على شكلها الذي ورثته من القرون الوسطى على الرغم من الإضافات الكثيرة من حيث المباني الفخمة. سوف يعين نابليون الثالث اسما أخذ مكانه بعد ذلك في الذاكرة التاريخية لباريس. يتعلق الأمر بجورج أوكست هوسمان (1809 - 1891 ميلادية). هذا الرجل هو الذي أعطى لباريس الوجه الذي نعرفها عليه اليوم. فلقد أخرجها من طابع القلعة المنغلقة على نفسها، خوفا من الهجمات الخارجية، إلى المدينة الحديثة التي تنظر إلى الأفق البعيد. من المدينة اللولبية التي تعيش في زمن دائري قروسطي منغلق إلى المدينة ذات الشوارع الفسيحة والممرات المنفرجة التي تؤمن بالزمن الأفقي المفتوح ومن هنا بفكرة التقدم[14]. من الأكيد أن الهوس الأمني[15] كان غير بعيد عن ذهن رجل السلطة الذي كان هوسمان، ولكن العوامل الأمنية والاقتصادية والصحية كلها أدّت دورا أساسيا لكي تخرج إلى الوجود تحفة حضرية ومعمارية هائلة. كان الرجل مهووسا بالخط المستقيم فلم يتردد في هدم أو بتر أحياء بكاملها لفرض الطابع الذي يصبو إليه والذي حصل بموجبه على موافقة الإمبراطور. ولعل الذين يعرفون باريس ويعرفون الشارع الذي يحمل اسمه أو الشانزيليزيه مثلا سوف يرون إلى أي حد طبع هوسمان باريس بطابع خاص. كان نابليون يريد أن يتجاوز الشكل العصري الذي بُنيت به لندن بعد حريقها سنة 1666 ميلادية ولذا وجد ضالته في هوسمان.

في هذه المدينة المتجددة المفتوحة على المستقبل سوف ينتقل الفن المعماري إلى صنف آخر من البناء لقد اكتشفت مادة الحديد والصلب ودفع هذا ببعض المبدعين في مجال البناء إلى تجريب هذه المادة الجديدة. ولعل أهم اسم سجل نفسه في هذا الباب هو جان إيفيل صاحب المعلمة التي ترتفع في سماء باريس؛ برج إيفيل. لكن استعمال الحديد مع نهاية القرن التاسع عشر كان موضة باريسية متداولة ويرجع ذلك، وفق المصادر، إلى ولع نابليون الثالث بهذه المادة وإلحاحه على هوسمان باستعمالها في كل البنايات العمومية. كان يريد مظلات من دون جدران. ومازال هذا باديا للعيان في محطة قطار باريس ليون ومحطة القطار الشرقية وهما

معلمتان من فترة هوسمان ومحطات أخرى[16]. بغض النظر عن صلابة الحديد ومقاومته للحريق فإنه كان يعبر عن القوة والعنفوان والفحولة. استعمل الحديد إذن في بناء القناطر والممرات التجارية ومجمل البنايات العمومية. ولعل أهم ترجمة لهذه النزعة هي المشروع الذي صممه كوستاف إيفيل Gustave Eiffel (1832 - 1923 ميلادية) في شكل برج يرتفع إلى ثلاثمائة واثني عشر مترا طابعا بذلك الفضاء الحضري الباريسي بشكل خاص ومعلنا عن إرادة قوة إمبريالية فرنسية في ذلك الزمان.

على هذه الخلفية سوف تقيم جماعة من الفنانين سنة 1874 معرضا فنيا في الاستديو الشخصي للمصور الفوتوغرافي الفرنسي الشهير نظر Nadar (1820 - 1910 ميلادية) لأن محاولاتهم المتكررة لتنظيم صالون المرفوضين، كما حدث ذلك سنة 1863 بدعم من نابليون الثالث، باءت بالفشل. وهؤلاء الفنانون هم: كلود مونيه، بيار أوكست رونوار، ألفرد سيسلي وفريدريك بازيل وسوف يلتحق بهم فيما بعد كميل بيسارو، بول سيزان وأرمان كيومان. وعلى الرغم من أن إدوارد مانيه صاحب لوحة غذاء فوق العشب لم يكن معهم فإن الصحافيين والنقاد سموهم قدحا بالانطباعيين في إحالة إلى لوحة أخرى للفنان نفسه تحمل عنوان، انطباعات شمس تشرق. قبل هؤلاء الفنانون هذه التسمية على أساس أنهم لا يرسمون إلا ما ينطبع في شبكية أعينهم وليس ما تفرضه عليهم الأفكار المسبقة. وما ينطبع في العين هو النور الذي يعكسه الموضوع (الشيء المصوّر) وليس الموضوع نفسه. لذا بدأت الأشياء والشخوص تتلاشى وتندثر شيئا فشيئا تاركة مكانها لتقابل كتلا من النور والعتمة.

انتهى الفن نهائيا من موروث النهضة والعصور الكلاسيكية. اختفى المنظور تماما أو كاد ولم يبق له أي دور يذكر خصوصا مع اكتشاف التصوير الفوتوغرافي الآلي. تأكد هذا لا سيما أن الرومانسية التي أكدت التعبير عن العواطف أكثر من التركيز على التقنية فتحت الباب أمام إمكان التعبير عن هذه العواطف بمجرد الألوان دونما حاجة إلى الموضوع[17]. بدأ هذا يبدو جليا في أعمال الفنان الهولندي فانسان فان جوخ. وعلى الرغم من أن فان جوخ لم يستقر في باريس إلا سنوات قليلة قبل وفاته فإنه يعتبر الابن الروحي لهذه المدرسة. كما أن إحدى دعائم هذا التيار الذي سوف يغادر باريس ليستقر في مسقط رأسه إيكس أن بروفانس بجنوب فرنسا سوف يطور عمله ليمهد بذلك لنشأة المدرسة التكعيبية، يتعلق الأمر ببول سيزان.

الثورة على الفن قبل إعلان موته بداية تنازل باريس عن مركزها العالمي

إن إعادة النظر في الموضوع وفي الإنسان التي بدأت في الظهور مع الرومانسية سوف لن تتوقف هنا، سوف يحاول التكعيبيون الإجهاز على ما تبقى من هيبة الطبيعة والبشر في العمل الفني. فإذا كانت النهضة قد أدخلت البشر وجميع أشياء الطبيعة إلى اللوحة في المستوى المقدس نفسه

الذي كان يحتل صدارة العمل الفني فإن التكعيبية سوف تعلن بداية النهاية الحقيقية لمركزية الطبيعة ومركزها الأسمى الإنسان. كانوا أو بالأحرى كان منظِّرهم الشاعر الفرنسي أبولينير (1880 - 1918 ميلادية) يعتقد أن في الإنسان من العمق ومن شساعة المطلق ما يجعله يستغني عن عبادة الطبيعة وتقديسها. لهذا عمد التكعيبيون إلى تفكيك الموجودات وتصوير أجزائها غير المتناسقة بشكل هندسي (على اعتبار أن الهندسة عقلية وليست طبيعية) على شكل مكعبات أو دوائر ليقطعوا بذلك ما تبقى من العلاقة مع موروث النهضة الأوروبية.

هكذا كانت باريس، وقد يخيل للمرء أن كل مدرسة برزت إلى الوجود تنهي حياة السابقة. فالمدارس الجديدة تسيطر على الساحة إعلاميا لكنها لا تنهي نشاط المدارس السابقة عليها. ولهذا فإن الكلاسيكية المحدثة والواقعية، والرومانسية والانطباعية وكل المدارس الهامشية التي لم يتسع المجال لذكرها هنا بقيت حية غزيرة الإنتاج إلى اليوم ولم تتأثر بما يجري حولها. هكذا نفهم ثورة بول سيزان على الانطباعية وانزواءه بعيدا في الجنوب الفرنسي مدعيا أنه كان يريد بعث الكلاسيكية بشكل مغاير. لم يؤد عمل سيزان هذا إلا إلى خلق مدرسة أتت على أهم ما نادت به الكلاسيكية المحدثة ألا وهو نبل الموضوع.

مثلت التكعيبية إذن ثورة متميزة في بداية القرن العشرين، ذلك أنه لأول مرة سوف يشارك في التغيير الفني فنان من خارج فرنسا، ويتعلق الأمر ببابلو بيكاسو. نشأ بمدينة مالقة بإسبانيا سنة 1881 من أب رسام وتابع دراسته الفنية في مدرسة الفنون الجميلة في برشلونة. بعد زيارات متعددة لباريس سوف يستقر بها نهائيا سنة 1901 ميلادية. سوف يهتم بأعمال سيزان وبالخصوص من ناحية تركيزها على عزل الشكل عن اللون في تصويرها للأشياء. هذا الاهتمام الإشكالي سوف يدفعه إلى التركيز على الأشكال والابتعاد نهائيا عن محاكاة الطبيعة. بطريقة مغايرة ولكن دائما من خلال الاهتمام بسيزان كان هناك فنان آخر يعمق أبحاثه في الاتجاه نفسه؛ يتعلق الأمر بالفنان الفرنسي جورج براك (1882 - 1963 ميلادية). خلال أحد معارضه في باريس وصف أحد النقاد عمله على أساس أنه تفتيت للأشياء وإعادة تركيبها على شكل مكعبات. لم يرفض بيكاسو وبراك هذه الفكرة ونظموا أول معرض مشترك لهم سنة 1909 ميلادية معلنين ميلاد مدرسة فنية جديدة متمردة عن التقليد ومرتبطة أيما ارتباط بما وصل إليه الفكر آنذاك سواء في الأدب أو الفلسفة أو بقية الفنون الأخرى. كانت هذه بداية شهرة لن تتبدد بالنسبة إلى بيكاسو الذي توفي سنة 1973 ميلادية مخلفا وراءه سجلا هائلا من الأعمال في العالم كله.

كان يحدث هذا في المدينة التي تمنح الحرية على المستوى الفكري والسياسي والعقدي أكثر من أي مدينة أوروبية أخرى. لم تحمل لقب مدينة الأنوار عبثا[18]، فبالإضافة إلى جمالها وتعدد أماكن الثقافة والتكوين بها كانت ملاذا لكل الهاربين من القمع الفكري والسياسي

والثقافي والعقدي والفني. لذا تلاحقت بها الأحداث الفنية وتسارعت وتيرة ميلاد المدارس الفكرية والفنية. فما كاد التكعيبيون يعلنون أنفسهم بوصفهم تيارا يعيد النظر جذريا في كل ما سبقه حتى ظهرت في عواصم متعددة من أوروبا ظاهرة غريبة في الفن التشكيلي تنادي بالاختفاء النهائي للوجه الإنساني الطبيعي. ففي الوقت الذي كان التكعيبيون يعتبرون أنهم هزموا الطبيعة نهائيا وطردوها من الفن اعتبر هذا التيار الجديد أن مجرد ظهور أجزاء من الجسم الإنساني أو الطبيعي على اللوحة يعني أن الطبيعة مازالت حاضرة ومازالت مقدسة في الأعمال الفنية.

سوف يطلق على هذا التيار اسم التجريدية نظرا إلى أنها لا تنظر إلى الأشياء في ماديتها وإنما في مفهومها المجرد والذي لا يتطلب بالضرورة محاكاة كل شيء واستدعاءه في اللوحة. فالعواطف سواء كانت جميلة أو غير جميلة وحتى نسبر أغوارها بشكل كوني لا تحتمل أن تكون مرتبطة بوضعية أو حالة خاصة تجعلها تخضع للزمان والمكان الذي صورت فيه. يجب أن تحمل اللوحة إحساس الفنان الداخلي وهواجسه والتي ليست لها صورة محددة وإنما هي حالة، وحتى يكون في إمكان الجميع أن يتعامل معها وجب عدم سجنها داخل حكاية أو دعابة من اليومي بل يجب ربطها بمطلق ما . والمطلق في هذه الحالة يمكن أن يكون سياسيا أو دينيا أو ميتافيزيقيا أو غير ذلك. فدور المتلقي مهم هنا إذ يدخل في علاقة مع اللوحة، وعليه أن يضع التفسير الذي يلائمه من حيث محتواها، أي اللوحة.

ظهرت التجريدية بشكل متزامن في كل من باريس وأمستردام وموسكو وميونخ بألمانيا. كان الأعلام الذين تجرأوا على التصوير من دون أي إحالة على الطبيعة هم الروسيان فاسيللي كانديسكي وفلاديمير ماليفيتش والهولندي بيت موندريان. إذا كان مؤرخو الفن في أغلبهم يعزون ظهور أول لوحة تجريدية إلى كانديسكي فإن في ذلك إجحافا للفنانين الآخرين. فكانديسكي المولود سنة 1866 والمتوفى سنة 1944 في فرنسا بعد أن هاجر من روسيا الشيوعية التي لم يوافق نظامها الفني ميوله الروحية لم يستلهم التجريدية من عدم بل كانت قد أصبحت شبه قدر محتوم بعد الثورات الفنية التي سبقتها. لكن أهم ما جاء به كانديسكي هو كتابه الشهير الروحي في الفن والذي بيَّن فيه العلاقة شبه الصوفية التي يتسم أو يجب أن يتسم بها العمل الفني.

يجب أن ندخل في عين الاعتبار تطور المواصلات في هذه الفترة بالذات، فلقد أصبح القطار يربط بين جل المدن الأوروبية كما أنه أصبح يتميز بسرعة تجعل الإنسان يتنقل من دون أن يضيع كثيرا من الوقت أو الجهد من مدينة إلى أخرى داخل القارة. فتطور القطار - الذي تسارع بين 1833 و 1883 ليربط كل العواصم الأوروبية بما فيها إسطنبول سهل تنقل الفنانين الراغبين في ذلك. هذه السنة بالضبط هي التي دُشن فيها خط لوريان إكسبريس

Orient-express أو قطار الشرق السريع الرابط بين باريس والعاصمة التركية. كان هذا القطار يتوقف في أهم العواصم الأوروبية كميونخ وفيينا وبودابست وبوخارست... هذا ما كان يمكِّن كل الفنانين والشعراء والمثقفين والفلاسفة وحتى الثائرين على الأنظمة السياسية من الالتحاق بباريس. أصبحت باريس منذ ذلك الوقت شبه الساحة العمومية الأوروبية، لم تكن عاصمة فقط بل مرآة يتعرف فيها المحلل على ما يحدث في كل العالم الأوروبي.

لم يكن إذن في استطاعة كانديسكي وحده المجيء إلى باريس والإطلاع على ما يحدث فيها من النواحي الفنية والفلسفية والثقافية ولكن ذلك كان متوافرا لجميع الفنانين الراغبين في ذلك. يضاف إلى هذا دور تجار الفن والذي تقوى بشكل كبير خصوصا بعدما استطاعوا تسويق أعمال لم تكن مدعومة لا من طرف الدولة ولا من طرف البرجوازية التجارية نفسها ونقصد هنا أعمال الانطباعيين. كان إذن بيت موندريان (1872 - 1944 ميلادية) الفنان الهولندي الذي اهتدى إلى التجريدية في الآن نفسه مع كانديسكي يتردد على باريس وعلى قاعات العرض بها. بل وكان من أهم المدافعين عن التكعيبية في هولندا والدول المجاورة وبالخصوص عن أعمال بيكاسو. لذا لما سطع اسمه بفضل التجريدية لم يكن غريبا عن الوسط الفني الباريسي. مثلت أعماله وأعمال كانديسكي اتجاهين مختلفين في التجريدية. فبينما أكد الأول اللون والحركة وسُميت أعماله بالغنائية التجريدية ركز الثاني على الأشكال الهندسية والثبات البنائي ليؤسس بذلك للتجريدية الهندسية.

باختفاء الشكل تماما اتضح كأن الباب فُتح على مصراعيه للاجتهادات الفنية الأكثر حمقا والأكثر حرية على الإطلاق في تاريخ الفن. ففي ظرف وجيز كان في إمكان الفنان أن يخترق تاريخ الفن من النهضة إلى بدايات القرن العشرين. هبت ريح حرية وجنون فني غريب على مدينة الأنوار. فقلما كان النقاد والمؤرخون يعثرون على فنان يستقر على النهج نفسه وفي التيار نفسه لثلاث أو أربع سنوات متتالية. كان الفنان يمر من مدرسة الفنون الجميلة التي بقيت على الرغم من كل هذه الزوابع الفنية وفية لكلاسيكية جاك لويس دافيد المحدثة بل إلى تعليم محافظ أكثر فأكثر. وعندما كان يغادر المدرسة يمكنه أن يمر من جميع المدارس التي تلت الكلاسيكية المحدثة، فإما أن يتبناها أو يجرب كل المدارس قبل أن يستقر في أسلوب معين في انتظار ظهور تيار جديد.

وهذا ما حدث بالفعل فهناك عدد مهم ممن كانوا يتبنون التكعيبية كانوا في الأصل انطباعيين وانخرطوا بعد ذلك في التجريدية قبل أن يغادروها نحو التيار الجديد الداعي إلى تكسير كل القوالب الفنية وتحطيم كل الأصنام التقليدية. لقد بلغت فرنسا الفنية عصر أفول الأوثان إن صحت عبارة نيتشه في هذا الباب. نحن في سنة 1916 وقد دخلت أوروبا في السنة الثانية من الحرب الكونية الأولى. لقد بدأ الفنان يتبين وإن بطريقة غير واضحة خطر

إرادة القوة والرغبة في السيطرة على العالم والطبيعة. فكل ما راكمته أوروبا من خيرات نتيجة استعمارها واستعبادها لشعوب وحضارات مختلفة سوف تأتي عليه نار الحرب المتأججة بسبب الرغبة نفسها في سحق الآخر والسيطرة عليه. لم يكن المثقفون والفنانون غير واعين بهذا الخطر لذا كانت محاولات جمع الشمل الأوروبي على المستوى الفني والثقافي لا تتوقف حتى ولو لم يكن في إمكانها إيقاف عجلة الحرب المدمرة. فالتقارب كان يتم على المستويات السياسية والشعرية والفنية وغير ذلك من توحيد المواقف.

في خضم هذا الغليان وهذه النيران التي تأتي على الأخضر واليابس ظهرت مجموعة أو تيار الدادائية الذي سوف يطبع الفن الأوروبي ومعه الفن العالمي إلى اليوم. حاول هذا التيار أن يعيد الاعتبار إلى الطفولة وأن يرفض كل ما له علاقة بالعقل والمنطق. أسس كل ممارساته الفنية على الهزل والتهكم من كل ما يدعي أنه رزين، وقور ومتزن. ظهر فنانوه بمظهر المستهزئين من العادات والتقاليد والممارسات البالية كما كانوا يقولون[19]. كان يلحون على حرية كبيرة ومن دون حدود في الإبداع ولهذا استعملوا كل المواد الممكنة والمتوافرة لهم على غرار زملائهم في الشعر والنثر. على أن استعمال المواد الغريبة عن اللوحة لم يكن من اختلاق الدادائين ولكنهم طوروه إلى تحطيم صنمية اللوحة والمنحوتة بشكل مطلق. فلقد سبقهم التكعيبي جورج براك إلى إدخال بعض الأشياء إلى اللوحة كإلصاق حذاء أو كأس عوض رسمهما ولكنه قام بهذا بشكل محدود جدا. سوف تكون نتائج هذه الممارسة قوية جدا وسوف تدخل الرسم والنحت على السواء في منعطفات غريبة.

وعلى الرغم من نشأة الدادائية في مدينة زيورخ بسويسرا وصعوبة وصولها إلى فرنسا بسبب الحرب وإغلاق الحدود فإن مؤسسيها استطاعوا تمرير البيان إلى باريس. ولهذا تبناها وبسرعة عدد من الفنانين الشباب منهم وغير الشباب وطوروها بشكل خاص. سوف يبرز على الخصوص اسم واحد لاسيما أنه سوف ينتقل إلى الولايات المتحدة هربا من الحرب وسوف يحقق هناك ما لم يستطع تحقيقه في أرض الحرية وحقوق الفرد. سوف يكون هذا الأمر، من جملة أمور أخرى، سبب تخلي باريس عن الزعامة الفنية العالمية لمصلحة نيويورك بالولايات المتحدة الأمريكية ابتداء من عشرينيات القرن العشرين. يتعلق الأمر بمارسيل دوشامب (1887-1968) Marcel Duchamp الفنان الفرنسي المدلل والمشاغب الذي حاول تكسير جميع الأوثان الفنية والتابوهات الأخلاقية والاجتماعية على السواء. لقد قدم عملا تكعيبيا لم يقبل به لا النقاد ولا الرأي العام ثم حاول عرض عجلة دراجة سنة 1913 ميلادية فلم يفلح، وعند انتقاله إلى الولايات المتحدة الأمريكية تحايل على القانون هناك ليقدم عمله الذي سوف يحدث ضجة كبيرة.

استطاع مارسيل دوشامب عرض عمله بنيويورك بالولايات المتحدة الأمريكية، ليس لأن هذه المدينة أقل محافظة من باريس، ولكن لأنه توصل إلى ذلك خلال ثغرة في القانون الأمريكي

تسمح لكل عمل فني اقترح من طرف جمعية أن يعرض من دون تدخل أي كان[20]. عند وصوله إلى نيويورك أسس مارسيل دوشامب جمعية فنية وقدم طلبا لإقامة معرضه. حضر كل شيء على الطريقة التجارية المعروفة اليوم، إذ استدعى الصحافة ودافع عن الفنان العارض. ذلك أن دوشامب لم يقدم عمله باسمه الشخصي وإنما باسم مستعار هو ريتشارد مات Richard Mutt. وهنا عرض مبولته الشهيرة تحت عنوان النافورة مدافعا عن فكرة الشيء المصنوع سلفا Ready-made، الذي يعني به أن الفنان هو الذي يقرر إن كان الشيء فنا أم لا. هذا العمل والذي سوف تتبناه تيارات عديدة بإنجلترا أولا ثم بالولايات المتحدة الأمريكية لاحقا تحت اسم البوب آرت Pop'art هو الذي سوف يفضي إلى ما نشاهده اليوم من فن للقمامة ونفايات مجتمع الاستهلاك.

وعلى الرغم من أن فنانين كبارا كانوا وراء تأسيس الدادائية[21] فإن الذي اشتهر بها وارتبط اسمه بها أكثر هو مارسيل دوشامب. كان دعاة الدادائية قد يئسوا من المجتمعات الأوروبية ومن تناقضات العقل الأوروبي وليد عصر الأنوار. لم يستسغ العقل الأوروبي وأحاسيس الفنانين موت أكثر من عشرة ملايين شخص خلال حرب لم تدم إلا أربع سنوات. لذا أُعيد النظر في كل شيء وظهرت نظريات تبشر بعالم أفضل. من بين هذه النظريات نذكر الشيوعية التي لم يكن مؤسسو الدادائية ولا حتى الذين خلفوهم بعيدين عنها. في الفترة نفسها ظهر علم النفس التحليلي في فيينا، ولكنه انتقل بسرعة إلى باريس وأصبح متداولا إن على مستوى العلاج أو التحليل. كان من الواضح أن فكرا جديدا غير واضح المعالم آخذ في النشوء والتطور. سوف يأخذ هذا الاتجاه فيما بعد اسم ما بعد الحداثة لكنه في ذلك الوقت كان يكتفي بالمطالبة بحداثة أكثر على مستوى الحريات الفردية والجماعية.

مع الحرب الدائرة رحاها في كل أنحاء القارة اضطر عدد كبير من الفنانين والمثقفين إلى مغادرة أوروبا في اتجاه الأرض الجديدة التي لم تكن تثير انتباههم من قبل. اكتشف هؤلاء المهاجرون عالما آخر من الحياة الرغيدة والعيش الآمن. كانت أمريكا تنحت مجدها بهدوء، بعيدا عن متاعب القارة العجوز. لم يكن أحد يتصور يوما أن هذا الجزء من العالم سوف يسرق الأضواء وسوف يصبح قبلة الفن والفنانين والعلماء والباحثين خصوصا مع عودة الحرب بشكل أكثر تدميرا سنة 1938 ميلادية. آخر ما سوف تصنعه باريس بوصفه حدثا فنيا جديدا هو ظهور السريالية بها واتساع نشاط الفن الفوتوغرافي بين سنة 1920 وسنة 1940 ميلادية. هذا النزف الفني سيشعر به المسؤولون الفرنسيون الساهرون على شؤون السياسة والثقافة بعد الحرب العالمية الثانية وسوف يحاولون التغلب عليه كما سنرى من خلال خلق بنى تحتية خاصة بالفنون.

إذن مع تفكك الدادائية وتشرذم أفرادها سوف يحاول أندري بريتون (1896 - 1966 ميلادية) مدعوما من طرف لويس آراكون (1897 - 1982 ميلادية)، أن يؤسس تيارا فكريا

وفنيا وأدبيا قويا يرفض طفوليات وتشاؤم الدادائية على حد قوله. في هذا الاتجاه سوف يعطي قيمة أكثر للتعبير الصادق النابع من الذات والذي لا يخضع لأي ضغط كان وخصوصا من طرف العقل. هذا الاتجاه يعطي الأسبقية للاشعور، للحلم وللخيال المتحرر من القواعد. غير أن السرياليين[22]، وعلى عكس الدادائيين لم يلغوا التمكن التقني من أدوات العمل سواء في الميدان الفني أو الميدان الشعري. فعوض الكتابة الأوتوماتيكية التي يعتمدها تيار الدادائية في الشعر أو تجميع الأشياء التي لا رابط بينها وإقحامها في اللوحة أو العمل الفني في الرسم أعاد التيار السريالي الاعتبار إلى قوة التمكن التقني. ولعل أهم دليل على هذا هو أعمال سالفادور دالي ورونيه ماكريت. فعلى الرغم مما عرف عنه من الجنون وتكسير القوالب ظل دالي محافظا على صرامته في التصوير حتى ولو أنه كان يتلاعب بشكل الكائنات كما يحلو له. ظل هذا التيار الباريسي المحض يسيطر على الساحة الفنية الفرنسية إلى نهاية الحرب العالمية الثانية.

عند اندلاع الحرب الكونية الثانية انتقل عدد من الفنانين إلى الولايات المتحدة الأمريكية التي لم تكن تعرف آنذاك نشاطا فنيا يذكر. فالمتتبع للشأن الفني الأمريكي سوف يلاحظ أنه وقبل نهاية الحرب لم يكن هناك إلا بعض الأسماء القليلة التي كانت تظهر وباحتشام في التظاهرات الفنية الكونية. لكن استفادة هذا البلد من هجرة الفنانين والعلماء والمفكرين جعلته يحتل الصدارة في جميع الميادين. مع انتهاء الحرب استفاقت باريس ومعها أوروبا على حقيقة مفادها أن المخلص الأمريكي هو في الوقت نفسه سالب الشهرة والسطوع الفكري والثقافي. وبما أن الثقافة الأمريكية لا تعير أي اهتمام لارتباط المخيلة بالأرض فإنه يكفي الشخص أن يحمل الجنسية الأمريكية ليصبح أمريكيا وليس أمريكيا من أصل أوروبي كما نعرف في أوروبا، خصوصا عندما يتعلق الأمر بمصلحة خاصة. إن الثقافة التي أطلت بها أمريكا على العالم بُعيد الحرب ثقافة هيمنية لا تعترف بالحدود. وهكذا رأينا أسماء كونت شهرتها في أوروبا، تدخل المعارض وتحصد الجوائز باسم الولايات المتحدة الأمريكية بعد بضع سنوات من استقرارها في أمريكا. ففنانون مثل فيردناند ليجيه وأرشيل كوركي ودوكونينج ومارسيل دوشامب هم الذين صنعوا مجد أمريكا الفني بعد انتقالهم إليها. فلم تكن لدى الأسماء الأمريكية التي ظهرت من بعد الجرأة التي حازها الفنانون الأوروبيون داخل تيار التجريد، الدادائية والسريالية.

أصبح الحدث الفني يصدح في نيويورك أولا قبل أن ينتقل إلى العواصم الأوروبية لاستباق وكبح كل تطلع إلى التجديد. ولكن الحادث الذي سوف يؤرخ لهذا الانتقال النهائي للفن إلى أمريكا سوف يأتي بشهادة أوروبية. «سوف يحدث ذلك سنة 1964 ميلادية خلال بينالي فينيسيا حيث سيحصل روبرت روشنبرج الأمريكي الأصل على الجائزة الأولى التي تمنح

تقليديا لأهم مدرسة عالمية على مستوى التشكيل» [23]. لم يكن هذا فقط وإنما بالاعتراف بعمل روشنبرج اعتُرف ضمنيا بالدادائية التي رُفضت في أوروبا وحُوصرت على أساس أن أفرادها ليسوا إلا شيوعيين مخربين ضد الأعراف والأخلاق والوطن. كل هذا كان صحيحا لكن أمريكا استقبلتهم بالأحضان غير عابئة بما يحملونه من أيديولوجيا. انتقل إذن مركز الفن إلى أمريكا واستيقظت باريس على الخصوص مسلوبة من أهم شيء بنته بعناية طوال القرون الماضية.

محاولة رد الاعتبار لباريس كمهد للتجديد الفني

سوف يتنافس رؤساء الجمهورية الفرنسية على إعادة المجد لباريس من شارل ديجول إلى جاك شيراك وذلك بغض النظر عن توجهاتهم السياسية أو أذواقهم الفنية. فبعد استتباب الأمن في أوروبا سوف تشهد باريس تدشين أول متحف ما بعد الحرب ويتعلق الأمر بمتحف الفن الحديث لمدينة باريس[24]. كان هذا المتحف قد صمم في الأصل لاحتضان المعرض الدولي للفنون والصنائع سنة 1937 ولكنه لم يتسن له البروز إلى الوجود بسبب الحرب. لم يفتح أبوابه إلا سنة 1661 ميلادية خلال ولاية ديغول. انطلق بمجموعة صغيرة من الأعمال المأخوذة من البوتي باليه (القصر الصغير) وعدد آخر من الأعمال المهداة من طرف بعض أصحاب المجموعات الفنية. ويحوي المتحف من جملة مجموعته أعمال بعض الفنانين المنتمين للفترة التجريدية وخصوصا تلك التي سلبتها أمريكا من أمثال دولوناي، فرنارد ليجيه، صونيا دولوناي وآخرون. واليوم يحتوي المتحف على أعمال أولئك الفنانين الذي صنعوا مجد فرنسا من بداية القرن إلى نهاية الحرب العالمية الأولى وكأن السلطات الفرنسية تريد أن تتصالح مع هذا الجزء الفني الذي لم تقدره حق قدره في الوقت المناسب.

لم يكد ديجول يتنحى عن السلطة تاركا مكانه لجورج بومبيدو حتى بادر هذا الأخير إلى وضع مشروع طموح لبناء مركز ثقافي وفني موجه في الأساس إلى الإبداعات التشكيلية الحديثة والمعاصرة. كما أراد له أن يكون صلة الوصل بين السينما والكتاب والدزاين والفنون التشكيلية. راعى المعماريون في تصميم هذا المركز الجدة والفرادة والابتكار. ومن أجل هذا لم يجدوا أحسن من ربط الماضي بالحاضر فعادوا إلى الحديد كمادة للبناء كما حدث ذلك مع مشروع هوسمان ولكن بطريقة معاصرة. كان مشروع بومبيدو يرمي من جملة ما يرمي إليه وضع حد لانحطاط باريس وأفول نجمها على المستوى الفني بإعطائها وضعا ومكانة أساسية على المستوى العالمي في مواجهة نيويورك؛ موازاة مع ذلك فتح الإبداع الفرنسي على العالم بواسطة الاختصاصات المتعددة (سينما، دزاين، كتابة، فنون تشكيلية...) وفي الآن نفسه خلق الظروف الملائمة لبعث حركات فنية جديدة في الأوساط الباريسية، وفي الأخير منح باريس

معلمة معمارية مهمة تمثل ما وصلت إليه العبقرية الفرنسية في النصف الثاني للقرن العشرين الشيء الذي افتقدته باريس منذ بداية القرن. لم يمهل الموت جورج بومبيدو ليفتتح بنفسه هذه المعلمة لتدخل في منجزات الرئيس الذي خلفه فاليري جيسكار ديستان لكنها حملت اسمه.

وفق المادة 75 - 1 في الثالث من يناير العام 1975 من القانون المؤسس لهذا المتحف والصادرة في الجريدة الرسمية الفرنسية فإن هذه المؤسسة «عمومية وطنية ذات طابع ثقافي، ومن بين أهدافها تسهيل خلق الأعمال الفنية والفكرية والمساهمة في إغناء التراث الثقافي للأمة، في إخبار وتكوين الجمهور، في نشر الثقافة الفنية والتواصل الاجتماعي...» إلى غير ذلك من المهمات المتعلقة بعلاقة هذه المؤسسة مع المؤسسات الأخرى في باريس أو في مجموع تراب فرنسا. وفعلا فإن المركز بصدد فتح أول فرع له في مدينة ميتز شمال شرق فرنسا خلال نهاية سنة 2009. لقد حقق هذا المركز إقبالا كبيرا من حيث عدد الزوار لكن هل حول وجهة الحركات الفنية مجددا نحو ساحات وصالونات باريس؟ من الصعب الجزم بذلك الآن.

على عهد الحكومة الاشتراكية التي وصلت إلى الحكم مع انتخاب فرانسوا ميتران سنة 1981 ميلادية كثرت المشاريع الثقافية والفنية. شيدت عددا من البنايات وأصلحت أخرى لتحول إلى متاحف أو متاحف فنية. ومن أهم منجزات فرانسوا ميتران المكتبة الوطنية لباريس. كانت المكتبة القديمة على الرغم من عمقها التاريخي قد ضاقت ذرعا بالكتب والمنشورات فضلا عن أنها أصبحت متجاوزة من حيث التجهيزات الإلكترونية المعاصرة. فمنذ إنشائها سنة 1368 في قصر اللوفر بأمر من شارل الخامس ملك فرنسا آنذاك كما سبق الذكر غيَّرت مكانها عدة مرات قبل أن ينقلها مشروع فرانسوا ميتران إلى بناية معاصرة سنة 1994.

كما أن ميتران اهتم بالمتاحف ودشن على عهده المتحف الوطني الكاي دورساي Quai d’Orsay. لقد لجأ المهندسون المعماريون إلى تحويل محطة القطار أورسايي إلى متحف خاص بفن القرن التاسع عشر. بُنيت هذه المعلمة في الأصل لتستقبل زوار المعرض الكوني الكبير سنة 1900 في الدائرة الخامسة لمدينة باريس وبقيت منذ ذلك العهد تستقبل قطارات الربط بين باريس وأورليانز. ابتدأت فكرة المشروع تحت حكم فاليري جسكار ديستان لكنه ما فتئ أن ترك مكانه لفرانسوا ميتران الذي لم يلغ المشروع بل على العكس من ذلك طوره وأسرع بإنجازه. وهكذا وفي أقل من عشر سنوات سوف تمتلك باريس مركزين مهمين للفن الحديث والمعاصر جعلاها قبلة مهمة لعشاق الفن وجعلت، جل المتاحف الموجودة في باريس والضاحية، فرنسا تحتل المرتبة الأولى من حيث عدد السياح على المستوى العالمي.

فإذا كانت باريس هي المدينة التي يقصدها المهتمون بالفن والجمال نظرا إلى ما تملكه من رصيد تاريخي على مستوى المعمار والموضة والفن وغير ذلك، فهل مازالت تؤدي دور المحرك

الأساسي للإبداع الفني على المستوى العالمي؟ الجواب طبعا لا يحتاج إلى طول تفكير. فالفن حاليا لا يستقر في مركز معين إنه يخضع لقانون عولمة الرأسمال كسائر البضائع الأخرى. ولهذا فإن المراكز التي تتحكم في السوق الفنية هي التي نفسها تتحكم بقدر ما فيما ينتج من فن. فالصرعات الفنية حتى وإن لم تكن في مستوى ما تطرقنا من خلال تجربة باريس الغنية يمكن أن تأتي من طوكيو أو لندن أو فرانكفورت أو حتى من بعض البلدان النامية الواصلة حديثا إلى مجال التنافسية العالمية. تبقى باريس إذن جزءا مهما من تاريخ الفن الكوني لم تصل إليه بعد أي من المدن الأخرى باستثناء روما على عهد عصور النهضة.

الهوامش

1. انظر: Jacques Baschet, Pour une renaissance de la peinture Française, (les éditions de l'illustration Baschet &cie, Paris France, 1946), p15,
2. لوران دولاهي (1606 - 1656)، فيليب دو شامبانييه (1674-1602)، بيار مينيار (1612 - 1695)، شارل لوبران (1990 - 1619).
3. مرجع سابق، ص 18.

Jaques Baschet, pour une renaissance de la peinture française,

4. المرجع نفسه ص، 23.
5. إضافة إلى الفنانين السابقين برزت أسماء أخرى سجلها التاريخ ويتعلق الأمر بـ:

سيباستيان بوردون Sébastien Bourdon (1636 - 1671)، شارل دو لا فوس Charles de Fosse (1636 - 1716)، جاك كورتوا Jacques Courtois (1621 - 1676)، ويتبين من تواريخ ميلادهم ووفاتهم أنهم كانوا من مجايلي لويس الخامس عشر وهم بهذا يمثلون الجيل الذي مهد لكل الثورات الفنية التي سوف تعيشها فرنسا لاحقا.

6. ينظر في هذا الصدد:

Jean Leclant, Le café et les cafés de Paris (1644 - 1693),(Annales, Paris1951),Volume 6, N°1 pp1-14 ,

7. يقول بيتر فايست في هذا الصدد: «كان يجب على الفنان إن هو أراد أن يصور الطبيعة أن يستعمل المقاييس الفنية السابقة على عصر النهضة»

Peter H.Feist, La peinture impressionniste, T.I, (Benedikt Taschen, Kölen, Allemagne, 1993) p16

8. من أهم تلامذة وأتباع دافيد يمكن أن نذكر: جيروم مارتان لانكلوا (1779 - 1838)، وجان أوكست آنكر (1780 - 1867)؛ كما يمكن أن نذكر جماعة الملتحين الذين كانوا أكثر تشددا من دافيد نفسه من حيث الرغبة في العودة إلى الأصول الإغريقية الرومانية للرسم التي كانوا يبحثون فيها عن صرامة الخطوط وتقشف الأشكال والألوان. من هنا رمز الملتحون بمعنى العودة إلى الأصول البدائية والفحولة الأولى الأصيلة. واضطرت مواقفهم هذه دافيد إلى طردهم من دائرته. وهؤلاء الأسماء هم: جان بيار فرانك (1774 - 1860)، وهو داعيتهم ومتزعم حركتهم، بيار موريس كاي (1779 - 1802)، جان بروك (1850 - 1771)، بول دوكيلار (1771 - 1845)، وأنطوان - هيلار هنري - بيرييه (1780 - 1833). وهناك أسماء أخرى بقيم متفاوتة كانت تحوم حول المعلم الكبير كل وفق اهتماماته أو مصالحه الشخصية.

هذا إذا لم ننس أن الكلاسيكية المحدثة انتشرت في كل أوروبا تزامنا مع انتشار فلسفات الأنوار. لقد كان كل ما حدث في باريس يجد صداه بسرعة في العواصم الأخرى من مدريد ولشبونة إلى موسكو وفيينا والمدن الأخرى.

9. سوف يقوم أوجين دولاكروا سنة 1822 برسم مذبحة قامت بها القوات التركية على جزيرة يونانية وسوف يظهر بما لايدع مجالا للشك أن هناك مدرسة في طريقها إلى النشوء، انظر:

Peter H.freist, la Peinture Impressionniste, p19

10. بالإضافة إلى كوستاف كوربي نجد: جان فرانسوا ميللي (1814 - 1875)، شامبفلوري (1821 - 1889)، وهناك من المؤرخين من يضيف اسم كميل كورو (1796 - 1875) أو الأب كورو كما كان يسميه الانطباعيون؛ لكن كورو، وبالنظر إلى أعماله وكذا الطريقة والمواضيع التي كان يشتغل عليها تجعله أقرب إلى الرومانسية من الواقعية.

11 فيلا ميديسيس كانت في الأصل ملكا لآل ميديسيس اشتراها الكاردينال فيرديناد دي ميديسيس في روما سنة 1576، وفي سنة 1803 سوف يأمر نابليون بونابرت الأول بنقل الأكاديمية الفرنسية إلى هذه الفيلا التي سوف تصبح مكان إقامة للفنانين الفرنسيين إلى اليوم. كما تحوي اليوم أيضا مكاتب المركز الثقافي الفرنسي بروما.

12 كان نابليون الثالث يعاني من بعض المشكلات على الساحة السياسية وكان يعتقد أنه بدفاعه عن الفنانين المدعومين من طرف الليبراليين سوف يستدرج هؤلاء إلى الدفاع عن مشاريعه

Corinne Graber&Jean-François Guillou, Les Impressionnistes, (les éditions Solar, Paris, 1990) p. 32

13 «سوف يكون السيد مانيه عبقريا عندما يتقن الرسم والمنظور وسوف يتمتع بالذوق الرفيع في اليوم الذي يتخلى فيه عن المواضيع الفضائحية» هذا ما كتبه آنذاك أحد النقاد النافذين والمحافظين في الآن نفسه. المرجع نفسه ص 35.

14 من يعرف المدينتين القاهرة وباريس يمكن أن يرى التشابه الحاصل بينهما خصوصا فيما يتعلق بالجانب الخديوي لمدينة مصر. ذلك أن الخديوي إسماعيل عندما زار المعرض الكوني في باريس سنة 1867 ميلادية وقف على الأشغال الجارية آنذاك تحت إدارة هوسمان وأعجب بشكلها وتخطيطها فطلب أن تعين له الحكومة الفرنسية مهندسين معماريين لإعطاء القاهرة وجها عصريا كالعاصمة الفرنسية. وهكذا التحق بالقاهرة عدد من المهندسين (وليس هوسمان نفسه الذي تعتبره الروايات الشعبية المصرية وحتى العالمية في بعض الأحيان مهندسا معماريا) من بينهم جان أنطوان كورديبه (1810 – 1873 ميلادية). وبيار لوكران المتوفى سنة 1918 ميلادية. ومن أهم إنجازات هذا الفريق المركز التجاري للأزبكية وحدائقها وكذا الأوبرا السابقة للقاهرة التي التهمها الحريق سنة 1971 ميلادية.

15 هذا الهوس الأمني نابع من كون باريس، كما أسلفنا تملك رصيدا مهما من الثورات والانقلابات على الحكم. وفعلا ففي سابق عهد هوسمان كانت هناك انتفاضتان شعبيتان عنيفتان في باريس: الأولى سنة 1830 والثانية سنة 1848، وكأن السلطات فطنت إلى ذلك فما كاد هوسمان يتمم مشروعه حتى قامت انتفاضة كومونة باريس سنة 1871. يجب التذكير هنا أن مشروع إعادة تهيئة باريس كان قد ابتدأه الكونت كلود فيليبير بارتولو دي رامبيتو المعروف برامبيتوا 1781 -1869 ميلادية. ولقد وصف عدد كبير من معارضي هوسمان مشروع إعادة تهيئ باريس للحرب على المتاريس. حيث إن جميع الانتفاضات كان تستغل ضيق شوارع المدينة لبناء متاريس لعرقلة وتقدم تدخل الشرطة أو الجيش.

16 هذا الطراز الجديد من بين أشياء أخرى جعل باريس تستحق، وفق البعض؛ لقب «عاصمة القرن التاسع عشر»، انظر على وجه الخصوص

Walter Benjamin, Paris, capitale du XIXe siècle, le livre des passages, édition du Cerf, Paris 1986

17 «إن فعل التصوير ومعه العمل الفني أصبحا عند الانطباعيين مرتبطين بالمتعة والقيم الروحية المستقلة عن العقائد»

Peter H.Feist, La peinture impressionniste, op.cit. P.99

18 يعود هذا الاسم إلى عهد كابرييل – نيكولا دو لا ريني (1626 – 1709 ميلادية)، حيث كان عينه كولبير أول ليوتنان عام للشرطة الباريسية. فكان أن وضع نظاما مضبوطا لصرف القمامة ومكن المدينة من الإنارة العمومية ما نشر الأمن والنظافة بها وبهذا استحقت باريس لقب مدينة الأنوار. على أن العصر الذي تمت فيه كل هذه الأعمال كان يسمى أيضا عصر الأنوار ومن أهم مميزاته أنه كان يدعو إلى الصحة والنظافة والأمن بالنسبة إلى المواطن الباريسي.

19 انظر في هذا الخصوص
,Karl Ruhrberg, in L'art au XXè siècle,(édition Taschen, Parisì1999), p.p 119 et sq
وانظر أيضا إلى العدد الخاص عن الدادائية الصادر عن منشورات فلاماريون في باريس:
DADA, édition Flammarion, Paris, 2005

20 انظر، Thierry de Duve, Voici,(édition Ludion/Flammarion, Paris 2000)P. 24

21 من بين أهم الأسماء التي شاركت في التأسيس أو الانتشار، الشعراء: تريستان نزارا (1986-1827 ميلادية) وريشارد هويلنسنباك (1892 – 1974 ميلادية)، والرسامان جاك آرب (1886 – 1966 ميلادية) وصوفي توبر زوجة آرب (1989 - 1843 ميلادية). على أن عددا من الشعراء والرسامين سوف ينظمون للمجموعة بقليل أو كثير من الحماس خصوصا متزعمي التيار السريالي الذي سوف يقوم على أنقاض الدادائية وهما لويس آراكون وأندري بروتون محرر بيان السريالية.

22 من أهم الفنانين الذي مثلوا هذا التيار: روني ماكريت (1898 – 1967 ميلادية) بلجيكي الجنسية، أندري ماسون (1896 – 1987 ميلادية) فرنسي الجنسية، سلفادور دالي (1904 – 1984 ميلادية) إسباني الجنسية، خوان ميرو (1898 – 1983 ميلادية) إسباني الجنسية.

23 هاري بايليه (Harry Bellet) جريدة لوموند الفرنسية ليوم 27 يوليو 2002 على هامش المعرض الكبير الذي نظمته مندوبة المعارض الشهيرة جنيفيف بنوفوا (Geneviève Bonnefoi) والذي امتد إلى يوم 30 سبتمبر 2002. يمكن الرجوع أيضا إلى كتاب سيرج جيبو، (Serge Guibault) «كيف سرقت نيويورك فكرة الفن الحديث؟» Comment New York a volé l'idée d'art moderne? Edition Hachette, Paris 2006.

24 يفرق الفرنسيون بين متحف المدينة والمتحف الوطني، فإذا كان اللوفر ومتحف أورساي وفرساي متاحف وطنية فإن متحف الفن الحديث في ملك مدينة باريس.

قائمة المراجع

- Jacques Baschet, Pour une renaissance de la peinture française, Les éditions de l'illustration Baschet et Cie, Paris, 1946.
- Jean Clarence Lambert, La peinture abstraite, éditions Rencontre, Lausanne, S.P.D.E.M et A.D.A.G.P Paris 1967.
- Francis Démier La France Du XIXe Siècle - 1814-1914 Edition du Seuil, Paris 2000.
- Thierry de Duve, Voici 100 ans d'art contemporain, Édition LUDION/ Flammarion, Paris 2000
- Alice Gérard, La Révolution française, mythes et interprétations, 1789-1970, Flammarion, coll. Questions d'histoire, Paris, 1970.
- Corinne Grabar et Jean-François Guillou, Les impressionnistes, Éditions SolarÅ; Paris 1990.
- Serge Guibault) Comment New York a volé l'idée d'art moderne? Edition Hachette, Paris 2006.
- Peter H.Feist, La peinture impressionniste, T.I, Edition Benedikt Taschen, Kölen, Allemagne, 1993.
- Claude Mignot Grammaire des immeubles parisiens Six siècles de façades du Moyen Âge à nos jours, Édition Parigramme, Paris, 2004.
- Karl Ruhrberg, L'art au XXè siècle, Edition Taschen, Kölen, Lisboa, London, New York,Paris, Tokyo, 2 tomes, 1999.
- Jean-Marc Schiappa, La Révolution française, 1789-1799, Librio, Paris, 2005.
- Dominique Spiess, Encyclopédie de la peinture, des origines aux impressionnistes, Édition EDITA, Lausanne 1993.
- Simon Texier Paris contemporain : de Haussmann à nos jours, une capitale à l'ère des métropole, Édition Parigramme, Paris, 2005.
- Walter Benjamin, Paris, capitale du XIXe siècle, le livre des passages, Édition du Cerf, Paris 1986.
- DADA, L'ABCdaire de Dada Édition Flammrion, Paris, 2005.
- Jean Leclant, Le café et les cafés à Paris (1644-1693) Annales. Économies, Sociétés, Civilisations, Année, France 1951, Volume 6, Numéro 1.
- Le Moine Bertrand, L'architecture métallique sous le Second Empire, Revue du souvenir Napoléonien, Janvier, France, 1980.
- L'art au XXème siècle, sous la direction de Ingo F.Walther, édition Taschen, Kölen, Lisboa, London, New York, Paris, Tokyo, 1999.
- Histoire de la France urbaine, tome 2: La Ville médiévale (Sous la direction de) André Chédeville, Jacques Rossiaud et Georges Duby Seuil, Paris, 1996.
- Histoire de la France urbaine: La ville aujourd'hui (Sous la direction de) Duby Seuil, Paris, 1985.



باريس قاعدة تجدد العمارة والعمران في القرنين التاسع عشر والعشرين

د. معاوية سعيدوني (*)

إن ثراء وزخم عمران وعمارة مدينة باريس، والكم الهائل من الكتابات التي أُلفت حولهما يجعل من العبث محاولة التعرض لكل المعالم التي طبعت التاريخ الطويل لهذه العاصمة العالمية الفريدة، حيث إنه من المستحيل الإحاطة بكل نماذج ومكونات ومميزات العمارة الباريسية في بحث من هذا القبيل، فحتى إن اكتفى الكاتب بسرد أسماء معالمها لاحتاج إلى صفحات كثيرة وقوائم طويلة تتعدى إطار هذا البحث.

على أن الأهم من سرد المعالم ووصفها - وهذا ما اضطلعت به دراسات مونوجرافية كثيرة - هو تحليل عبقرية باريس وفهم صيرورتها التاريخية ولغز استمرارها وقدرتها على التجدد - عبر العصور برغم اختلاف الظروف - وحضورها القوي والمستمر في الوجدان الإنساني، لأجل ذلك ارتأينا أن تكون هذه المساهمة - قبل كل شيء - بحثا عن الروح الباريسية المتواصلة عبر التاريخ، من خلال اختيار دقيق لمعالم وإنجازات وأفكار أدت دورا محوريا في تطور عمارة باريس وعمرانها، وجسدت روح الإبداع الباريسي المتجدد، وأثرت فيما تلاها من الإنجازات، وشكلت حلقات مترابطة يسهل على القارئ، من خلالها، أخذ فكرة عامة موحدة عن تطور المجال المعماري في باريس، فتكون هذه المعالم المختارة بذلك منارات في إعادة قراءة ذكية متفحصة لتطور المدينة، وليست معالم معزولة من قبيل تلك التي نجدها في دليل سياحي أو تاريخ سردي.

(*) باحث في مجالي التاريخ العمراني والتراث وخبير في تخطيط المدن - مونتريال - كندا.

إن الإنجازات التي اخترناها لتكون هيكلا لهذا البحث تتفرد بمميزات ذات أهمية، ليس بالنسبة إلى باريس فقط، بل بالنسبة إلى فرنسا ومن ورائها أوروبا وبقية العالم: فأغلبها كان وليد ظروف حاسمة وفترات انتقال مؤثرة في التطور التاريخي للعمارة والعمران، كما ارتبط جلها بأنظمة حكم قوية حاولت أن تطبع المجال المعماري والعمراني ببصمتها الأبدية، فجندت لأجل ذلك كل الإمكانات المادية والفكرية المتوافرة لديها لتحقيق هدفها في بلوغ الخلود، فكانت النتيجة معالم وإنجازات تتجاوز إطارها الزمني والمكاني، لتضمن لباريس مكانتها العالمية واستمرارية حضورها، ليس في ضمير الفرنسيين فقط بل لدى الإنسانية جمعاء.

من خلال هذه النظرة، يستطيع القارئ أن يطلع على عمران وعمارة باريس كظاهرة تاريخية في إطار ما يعرف بالزمن الطويل الذي يتجاوز التفاصيل الظرفية ليتقصى عوامل الاستمرار وسر تأثير فكرة أو معلم ما فيما يليه على مدى عدة قرون، إذ إنه على الرغم من اختلاف الظروف والأزمنة فإن الإنجازات المختارة في هذا البحث تجمع بينها روح التجديد والإبداع والجرأة والنظرة المستقبلية التي جعلت باريس، على الدوام، رائدة في مجال الإبداع المعماري والعمراني خصوصا والفني عموما.

1 - عبقرية المكان الباريسي وتبلورها التاريخي

1 - 1 - موقع فريد ودور تاريخي متميز: باريس وليدة السين وعاصمة فرنسا الأبدية

تتمتع باريس بموقع جغرافي متميز على ضفاف نهر السين (La Seine)، فهي في الأصل جزيرة - جزيرة لاسيتي (La Cité) - التي آوت النواة الأولى لمدينة باريس ثلاثمائة سنة قبل الميلاد، والتي تحولت بعد فرض الهيمنة الرومانية عليها سنة 52 ق.م. إلى مدينة لوتيسيا (Lutetia, Lutèce)، وكلمة لوتيسيا تعني بالضبط «المسكن وسط المياه»، وإن بدأت المدينة في العهد الروماني تتخطى حدود الجزيرة في اتجاه الجنوب فيما يعرف اليوم بالضفة اليسرى أو الحي اللاتيني، كما أن باريس بموقعها الجغرافي ليست جزيرة فقط، فهي جزيرة وسط جزيرة، إذ تتوسط قلب فرنسا وغرب أوروبا، أي المنطقة المعروفة بجزيرة فرنسا (Île de France)، ومثلها مثل كل الجزر فإن باريس شكلت ومازالت تشكل عالما فريدا متميزا عما حوله، مكتفيا بنفسه وفخورا بذاتيته.

على أن باريس لم تكن أبدا جزيرة منقطعة عن محيطها منكفئة على ذاتها، فهي كذلك نقطة تقاطع وتواصل قلما أوجدت الجغرافيا مثلها، فهي نقطة يتقاطع فيها محوران رئيسيان هما: أولا، الطريق البري شمال - جنوب الرابط منذ العصور القديمة بين منطقة الفلاندر (Flandre) الحيوية المتصلة بالشمال الأوروبي ومنطقة البروفانس (Provence) ذات الطابع

اللاتيني والمتصلة بعالم البحر المتوسط، وثانيا، الطريق النهري المتمثل في نهر السين الذي يشكل حلقة وصل بين الغرب والشرق، أي بين منطقة النورماندي (Normandie) ومن ورائها الجزر البريطانية ومنطقة الشامباني (Champagne) ومن ورائها المجال الجرماني الممتد شرقا. فباريس بهذا الموقع تعتبر بحق القلب النابض لغرب أوروبا، وظلت كذلك منذ أن تبلورت مملكة فرنسا بوصفها كبرى ممالك الغرب الأوروبي بمساحتها وأفكارها وبضائعها وعملتها، ومن باريس التي أصبحت عاصمة هذه المملكة انتشرت عبر أصقاع الغرب كله الأنماط المجتمعية والمعمارية [1].

هذا وليس من المبالغة القول بأن باريس تدين بوجودها لنهر السين، فقد كان هذا النهر منذ بداية تاريخها حامي المدينة المنيع الذي احتمى به قديما سكان جزيرة لاسيتي في مواجهة تهديدات البرابرة، أما اليوم فهو يشكل عنصرا أساسيا في تحديد عبقرية المكان الباريسي لا يمكن تصور المدينة من دونه، فباريس كلها كأنها بنيت حول هذا «المعلم الطبيعي» الذي هو بمنزلة العمود الفقري للمدينة، الذي تشرف عليه في منظر مهيب أهم المعالم المعمارية الباريسية من برج إيفل (Tour Eiffel) غربا، إلى معهد العالم العربي (Institut du Monde Arabe) شرقا، بينما تمثل الجسور التي تسمح باجتيازه في أماكن كثيرة ما يشبه الفقرات التي تصل بين الضفتين اليمنى (الشمالية) واليسرى (الجنوبية)، والتي يبلغ عددها اليوم تسعة عشر جسرا في المجال المركزي الممتد من محطة أوسترليتز (Austerlitz) شرقا إلى ساحة الكونكورد (La Concorde) غربا، أما عددها الإجمالي في مقطع النهر الذي يخترق باريس فهو خمسة وثلاثون جسرا، وانطلاقا من هذه الجسور، التي تمثل عناصر معمارية لا يمكن تجاهلها، يمكن التمتع بمناظر أخاذة لأهم المعالم الباريسية: فمن جسر أوسترليتز يمتد المنظر الخلاب لجزيرة سان لويس (Saint-Louis) ومؤخرة كاتدرائية نوتردام (Notre-Dame)، ومن جسر المبادلات (Pont-aux-Changes) يمكن التمتع بمنظر قصر البلدية (Hôtel de Ville)، ومن الجسر الجديد (Pont-Neuf) يمتد منظر اللوفر (Louvre)، فيما يربط جسر الإسكندر الثالث (Alexandre-III) مركب الأنفاليد (Invalides) بالقصر الكبير (Grand Palais)، ويتواصل قصر البوربون (Palais Bourbon) بساحة الكونكورد عبر جسر الكونكورد(Pont de la Concorde) الذي يتراءى منه منظر برج إيفل [2].

وتحت الجسور الباريسية يمكن التجول على طول ضفاف نهر السين حيث تمتد الأرصفة الشهيرة (Les quais de la Seine)، التي صنفت في العام 1994 ضمن التراث العالمي من طرف اليونسكو، وهي حلقة الوصل بين المجال المبني للمدينة والمعلم الطبيعي - أي نهر السين - وقد ارتبطت بهذه الأرصفة الصور النمطية المعروفة لباريس من قبيل أكشاك بيع الكتب التي تسمح للمرء بتفحص الكتب القديمة التي يعرضها باعة الكتب الباريسيون (Les bouquinistes)، ومن

قبيل القوارب السياحية المعروفة بالباتو موش (Les bateaux-mouches) والتي تعتبر أحد معالم باريس المتحركة تحت الجسور وفوق مياه السين. وإذا تجاوزنا هذه الصور النمطية التي لا يختلف اثنان حول دورها في تجسيد عبقرية المكان الباريسي ورسم صورة المدينة في الأذهان، فإن زائر باريس سرعان ما يتيقن أن لا باريس من دون نهر السين، الذي يعتبر بحق أول معالم المدينة، معلما لا يمكن أن تغفله أي دراسة جادة لعمران وعمارة باريس، بل لا بد من أن تتخذه منطلقا لها.

لا غرابة إذن أن ترتبط العمارة الباريسية بنهر السين، بل إن أهم المعالم المعمارية في المدينة تبدو كأنها اصطفت على ضفافه لتمتع الناظر إليها بفنها وجمالها في تناسق وتناغم، فقد ارتبطت عمارة باريس بالنهر الذي مازال في عصر القطارات السريعة يعد الوريد الرمزي الذي يربط باريس وعمارتها ببقية فرنسا، من كاتدرائية نوتردام العريقة التي ترجع إلى العصر الوسيط، إلى القصور الباريسية المعروفة باسم الفنادق (Hôtels)، والتي ميزت الفترة الممتدة من عصر النهضة إلى القرن التاسع عشر، إلى الإنجازات المعمارية المعاصرة من قبيل معهد العالم العربي والمكتبة الوطنية الجديدة ومقر وزارة المالية ببيرسي (Bercy).

هذا ولإعطاء فكرة عن أهمية نهر السين في تخطيط باريس، يكفي أن نذكر بأن الإمبراطور نابليون الأول (Napoleon I) قد فكر في جعل النهر شارعا كبيرا (Grand-run) يربط باريس بمدينتي روان (Rouen) ولوهافر (Le Haver) في منطقة النورماندي، هذا وإن بقيت فكرة نابليون في حيز الخيال، إلا أنها تعكس بوضوح أهمية نهر السين كعنصر هيكلي في عمران المدينة وحلقة وصل بينها وبين المجال الفرنسي الممتد خارجها[3].

وإذا ما تجاوزنا الجغرافيا إلى التاريخ، فإن باريس كانت ومازالت روح فرنسا التي يتجسد من خلالها تاريخ فن العمارة والعمران في هذه البلاد، فقد كانت المدينة، عبر الزمن، نموذجا مثاليا (paradigme) يحتذى بالنسبة إلى غيرها من المدن الفرنسية الرئيسية منها والثانوية. ومما عمق أهمية وخصوصية وتفرد، بل وهيمنة، باريس على غيرها من المدن الفرنسية، أنها استحوذت على دور عاصمة أكثر الدول مركزية في التاريخ، فهي المركز السياسي والثقافي والاقتصادي الدائم المهيمن وبلا منازع للدولة المركزية الفرنسية، وقد كانت كذلك منذ أن اتخذها كلوفيس (Clovis) ملك الإفرنج عاصمة له (508)، وتأكد دورها السياسي بفضل حكام فرنسا في العصور الوسطى (القرن الثاني عشر)، ونخص منهم فيليب أوجست (Philippe-Auguste) وسان لويس (Saint-Louis)، اللذين جعلا منها ملتقى الفكر في الغرب الأوروبي، والمجال المفضل لتجسيد أحلامهم وتصوراتهم ولتخليد أسمائهم في ذاكرة التاريخ من خلال العمارة والعمران. ولعل هذا ما يفسر ارتباط بعض المعالم المعمارية الباريسية، عبر العصور، بتطور التاريخ الفرنسي عموما وتاريخ العمارة خصوصا، وأفضل مثال على ذلك مبنى اللوفر

(Le Louvre) الذي ساهم في تشكيله زعماء فرنسا من فيليب أوجست في مطلع القرن الثالث عشر إلى ميتران (Mitterand) في أواخر القرن العشرين، فكان بذلك أحد أكثر المعالم المعمارية العالمية استمرارية وتواصلا واستيعابا لتغير الظروف التاريخية وتبدل الأنماط الفنية وتحول الأذواق الجمالية.

إن هذه الاستمرارية التاريخية سمحت لباريس بأن تكون حالة فريدة من نوعها، مدينة لا تضاهيها مدينة [4]، مدينة ارتبط بها التاريخ الفرنسي ومن ورائه تاريخ الغرب الأوروبي منذ العصور الوسطى، حتى صارت صورة فرنسا ذاتها تتلخص في صورة باريس ومعالمها، وهذا ما يجسده وصف الجغرافيين الفرنسيين للمجال الفرنسي خارج باريس بالصحراء الفرنسية (Paris et le Désert français)، للدلالة على وزن باريس السياسي والديموجرافي والتاريخي والثقافي والفني في المجال الفرنسي[5].

هذا، وقبل التعرض لدور باريس في تطور فني العمارة والعمران في القرنين التاسع عشر والعشرين، يجدر بنا أن نبحث في سر استمرارية هذه المدينة عبر التاريخ من خلال الرجوع إلى الفترات التاريخية السابقة التي أفرزت كثيرا من المعالم الخالدة التي جعلت منها اليوم ظاهرة تراثية وتاريخية متفردة، ومن المكان الباريسي اليوم متحفا معماريا وعمرانيا ثريا مفتوحا يشهد على كيفية تعامل الحضارة الغربية مع المجال المبني وعلى قدرتها على تشكيله والمحافظة عليه.

1 - 2 - ارتباط باريس ومنطقتها بالمراحل الحاسمة لتطور فن العمارة في الغرب قبل القرن التاسع عشر

دخلت باريس تاريخ العمارة من خلال العمارة القوطية (Architecture gothique) التي تعتبر بحق أول عمارة غربية بأتم معنى للكلمة، لأنها قطعت أواصر التواصل وفكت الروابط مع العالم الكلاسيكي الإغريقي الروماني، لتؤسس لعمارة جديدة مبدعة من نتاج الغرب والشمال الأوروبي، تعبر عن استيقاظ شعوبه وعبقريتها وقدرتها على الإبداع. ولعل أحد أسرار مكانة باريس في تاريخ العمارة الغربية هو أنها كانت - والمنطقة المحيطة بها المعروفة بجزيرة فرنسا - المعين الأول والأصيل لفن العمارة القوطية منذ نهاية القرن الثاني عشر قبل أن يمتد إلى بقية أصقاع شمال وغرب أوروبا، ليكون بذلك فنا دوليا.

وقد أرخ المؤرخون لبداية العمارة القوطية مع إقامة كاتدرائية سان دوني (Cathédrale de Saint-Denis) تحت إشراف القس سوجر (Abbé Suger) في الضاحية الشمالية القريبة لمدينة باريس، وبعدها كاتدرائية نوتردام في قلب باريس ذاتها، أي جزيرة لاسيتي، وإن كان الدور الريادي للمنطقة الباريسية الكبرى في هذا الشأن لا يقتصر على هذين المعلمين بل يمتد إلى كاتدرائية شارتر (Chartres)، وبوفي (Beauvais)، وآميان (Amiens)، وغيرها من أهم الكاتدرائيات في تاريخ العمارة القوطية.

وقد تزامن ابتكار العمارة القوطية في المنطقة الباريسية مع ظرف تاريخي جديد بالنسبة إلى باريس، ففي مطلع القرن الثاني عشر الميلادي بدأت المدينة، التي كان مجالها لا يتجاوز جزيرة لاسيتي وبعض الضواحي الممتدة في الضفتين الشمالية والجنوبية لنهر السين، تفرض وجودها وتؤكد مكانتها كنواة لفرنسا التاريخية في نمو وازدهار تجارتها، ولعل الأهم من ازدهار التجارة هو ارتقاء باريس إلى مصف عاصمة العلم والروح، بل عاصمة غير معلنة للمسيحية في القرن الثالث عشر، وأفضل تعبير عن هذا الدور الجديد هو تأسيس الجامعة التي «جمعت» تحت قبتها أدوات المعرفة الدوجمائية السائدة آنذاك في العالم المسيحي كله، فهي لم تكن جامعة باريس أو فرنسا فقط، بل كانت جامعة المسيحية، فقد أمها كل أساقفة أوروبا وباباواتها، في مرحلة ما من حياتهم، للدراسة والنقاش والتدريس قبل أن يرتقوا إلى مهامهم[6].

لا غرابة إذن في أن تتزعم باريس ومنطقتها حركة التجديد المعماري التي قادتها الكنيسة في العصور الوسطى والتي ترافقت مع انتقال مركز الثقل في شمال فرنسا من الريف، ممثلا في عمارة الأديرة (Abbaye)، إلى عالم المدن مجسدا في الكاتدرائية (Cathédrale)، فكان التحول اجتماعيا ومعماريا في آن واحد. هذا وقد بني أهم معلم معماري في تلك الفترة الحاسمة، وهو الذي أسس لما أصبح يعرف فيما بعد بالفن القوطي، خارج باريس ذاتها، حيث باشر - كما سبق الذكر - القس سوجر، تحت ضغط العدد الهائل من الحجاج، إعادة بناء الأديرة الملكية في سان دوني (Abbaye royale de Saint-Denis) في شكل كاتدرائية ضخمة بدأها بتشييد واجهة تسمو دعائمها رأسا نحو السماء لتؤسس لطراز معماري قائم على الخطوط الرأسية التي تعززها الأعمدة والأقواس المدببة والنوافذ العالية وطريقة رص الحجارة، فكل شيء في سان دوني يندفع بقوة نحو الأعلى، نحو السماء، وكأن كل العناصر المادية من حجارة وزجاج وألوان وفراغ شُكِّلت لتفرز شعورا روحيا متساميا، فالفن القوطي في سان دوني أسس لعمارة تُسخِّر المادة لتفرز الروح، كما تعبر عن ذلك العبارة اللاتينية: de materialibus ad immaterialia [7]. لقد كانت سان دوني في الأطراف الشمالية لباريس نداء روحيا مدويا لبته فرنسا كلها ومن بعدها كل بقاع أوروبا التي اعتمدت الفن القوطي، من إسبانيا إلى السويد، ومن المجر إلى إنجلترا. وقد اعتبرت هذه الكاتدرائية في زمنها معجزة غير مسبوقة على أرض فرنسا وأوروبا، تبهر الناظر بخفتها ورقيها نحو السماء والنور الساحر الملون الذي يخترق نوافذها ويلف داخلها، بل وهواءها، بجو ساحر أخاذ، وكانت قببها المتشابكة والمعلقة عاليا في السماء والمؤسسة على أعمدة نحيفة، البدايةَ الفعلية للفن القوطي، كما كانت كاتدرائية سان دوني النموذج الذي اتبعت خطاه، في فترة قصيرة لا تتعدى خمسة وعشرين عاما (1155 - 1180)، كاتدرائيات مدن المنطقة الباريسية مثل نوانيون (Noyon) ولاون(Laon) وباريس (Paris) وسواسون (Soissons) وسانليس (Senlis) [8].

ولم تكن سان دوني معجزة فنية فقط، بل كانت كذلك معجزة بالنظر إلى الوقت الذي استغرقه بناؤها بالنسبة إلى إمكانات تلك الفترة، فقد بدأ بناء الواجهة في العام 1130، وفُرِغ منه في العام 1140، ولم يستغرق بناء الكاتدرائية ذاتها أكثر من ثلاثة أعوام وثلاثة أشهر (مارس 1141 - يونيو 1144م)، وكان الفضل في ذلك يرجع إلى مساهمة عدد هائل من صناع وحرفيي باريس وفرنسا الذين قصدوا سان دوني بوازع ديني قوي ولم يريدوا أن يفوتوا فرصة المشاركة في بناء هذا الصرح الفريد المؤسس، وحتى الأب سوجر لم يقتصر دوره على الإشراف فقط، وهنا نورد رواية تدل على الروح البراجماتية البسيطة التي كانت تسكن مشيدي كاتدرائيات جزيرة فرنسا، فقد خرج الأب سوجر بنفسه مع جمع من نجاريه يبحث في الغابة عن أشجار ضخمة تسمح بصناعة دعائم للسقف يكون طولها خمسا وثلاثين قدما (10 أمتار)، بعدما أُخبر بعدم وجود أخشاب كبيرة تستجيب لبناء كاتدرائية بهذا الحجم [9]، وهذه الروح البراجماتية هي التي جعلته يبحث عن أعمدة رومانية عله يستغلها كدعائم لبنائه، ما يدل على استمرار الإرث الروماني [10]، ولعل هذه البساطة وعدم التعلق الدوجمائي بأي طراز معماري سابق لعهدهم هما اللذان سمحا لرواد العمارة القوطية بتجديد فن العمارة بشكل جذري.

لقد كان اليوم الحادي عشر من شهر يونيو عام 1144م يوما مشهودا، إذ هبت فيه باريس عن بكرة أبيها لتشهد تدشين الكاتدرائية، فكان ذلك مهرجانا دينيا شعبيا عظيما بلغ ذروته في قداس أشرف عليه تسعة عشر أسقفا وحضره ملك فرنسا لويس الشاب (Louis le Jeune) وزوجته إليونور داكيتان (Éléonore d'Aquitaine)، فلم يكن ذلك المشهد تأسيسا رمزيا للعمارة القوطية فقط، بل للدور الرائد لباريس ومنطقتها في تاريخ العمارة الفرنسية والغربية، لهذا ارتأينا أن تبدأ رحلتنا هذه من سان دوني على الرغم من وقوعها خارج باريس في أطرافها الشمالية.

في هذا الظرف الذي كانت فيه الكنيسة تتمتع بدور يضاهي وينافس دور الحكم الملكي، فتحت كاتدرائية سان دوني الطريق أمام إعادة بناء أحد أهم معالم باريس المتمثل في كاتدرائية نوتردام، رمز فرنسا القرون الوسطى بل ورمزها الخالد، وأكثر من ذلك فإن نوتردام تشهد على ثمانية قرون من تاريخ المدينة، أي نصف هذا التاريخ، وتشكل رمزا لاستمراره، وقد أقيمت في موقع حساس ألا وهو مقدمة جزيرة لاسيتي، نواة باريس الأولى، ولم تكن وليدة العدم حيث بنيت مكان كنيسة مسيحية شيدت هي الأخرى على أنقاض معبد غالي - روماني.

وإذا كان تشييد كاتدرائية سان دوني من عمل القس سوجر، فإن نوتردام كانت وليدة جهد موريس دو سولي (Maurice de Sully) الذي أصبح أسقفا لباريس، والذي سخر لبنائها، في الفترة الممتدة من 1160 إلى 1163م فقط، موارد معتبرة من ملكيات إقطاعية وقصور ومدن وضيعات ورحى وغابات كانت تشكل ميزانية بناء الكاتدرائية، إلى جانب الضرائب ومكوس

الطرق والجسور التي حبست لأجل إنجاز هذا المعلم المعماري الكبير، كما ساهمت في هذا الجهد مئات الكنائس والأديرة والملاك في أقاليم فرنسا البعيدة والقريبة من باريس [11]، وعلى الرغم من تعالي بعض الأصوات التي حبذت، باسم القيم المسيحية، لو تصدقت الكنيسة بالأموال الطائلة المخصصة لبناء وزخرفة نوتردام على الفقراء والمعدمين، واستهجنت سلب أموال عامة الشعب لإنجاز هذا المعلم، على أن هذه الأصوات لم تثن الجهود الهادفة، من خلال عظمة نوتردام، إلى تكريس لحمة ووحدة فرنسا المسيحية، وإقرار دور باريس الريادي، باعتبار كاتدرائيتها كنيسة الأمة الفرنسية جمعاء التي ساهمت فيها الدولة والكنيسة على حد سواء، وهذا ما كرسه حضور البابا الإسكندر الثالث (Alexandre III) لوضع حجر أساسها في العام 1163م.

تتميز نوتردام بقبابها الشاهقة الارتفاع، فهي ترتفع في حركة واحدة قوية مندفعة نحو الأعلى، بحيث يبلغ ارتفاع قبتها المحورية الكبرى مائة قدم لتفوق بذلك - بمقدار الثلث - أعلى الكاتدرائيات القوطية في ذلك العهد، وهي بمعايير العصور الوسطى معجزة معمارية من حيث ضخامة حجمها، حيث يبلغ قطر دعائمها الداخلية الدائرية خمسة أمتار، ويناهز طولها 130 مترا، وعرضها 50 مترا، وعلوها 35 مترا [12]، بينما تقدر مساحتها الداخلية بستة آلاف متر مربع، ويفوق حجم فراغها الداخلي مائتين وستة عشر ألف متر مكعب، ما يمكنها من استقبال أكثر من تسعة آلاف شخص [13].

هذا ولاستحالة الإلمام بكل العناصر المعمارية لنوتردام في مثل هذا البحث، فإننا سنقتصر على واجهتها الرئيسية التي كثيرا ما تزين البطاقات البريدية لباريس، ويجتمع السياح تحتها، وتسكن مخيلة من زارها ومن لم يزرها على حد سواء، فقد أُنجزت هذه الواجهة التي يبلغ علوها سبعين مترا وعرضها خمسين مترا في الفترة الممتدة ما بين 1220 و1250م، وترجع أهميتها بالنسبة إلى بحثنا في كونها جسدت فترات تاريخ فرنسا في تلك الفترة الحاسمة، فقد أسهم فيها عدة ملوك متعاقبين من أسرة كابي (Capet). فالقاعدة الداكنة الضخمة ذات المظهر الصارم بمداخلها الثلاثة التي نقشت عليها مشاهد روايات توراتية وإنجيلية ليوم الحساب، أُنجزت في عهد مملكة فيليب أوجست (1180 - 1223 م) وابنه لويس الثامن الأسد (Louis VIII le Lion) وهي تعكس الطابع العسكري لهذا العهد الذي يمثل أول عهد ذهبي بالنسبة إلى باريس، فخلاله بدأت كذلك أشغال بناء اللوفر، وفيه جمعت المعاهد التعليمية لتكون الجامعة (1215م) وفيه كذلك بدأت صورة باريس تتحول من تجمع حضري ذي طابع شبه ريفي إلى مدينة تغلب عليها الشواهد المادية للتحضر، ولعل أفضل تجسيد لهذا التحول هو تبليط بعض الشوارع (pavage) الذي باشره فيليب أوجست [14]. أما الجزء العلوي من كاتدرائية نوتردام المائل إلى البياض فيتميز بوردته الضخمة التي يبلغ قطرها عشرة أمتار والتي جُدِّدت في القرن الثامن عشر، وهي وردة الورود المنيرة بألوان ساطعة كالنجمة المتلألئة

رمز تاج العذراء الجامع بين قوة الشكل الهندسي وجمال وأناقة الورد، وقد زامن إنجاز هذا المقطع من الواجهة الحكم الانتقالي لبلانش القشتالية (Blanche de Castille) أرملة لويس الثامن التي حكمت حتى العام 1236م، أي حتى بلوغ ابنها لويس التاسع (Louis IX) المعروف بالقديس لويس (Saint-Louis) والذي جسد أكثر من غيره تلاحم السلطة الدينية والسلطة الملكية في ذلك العصر. وقد شهد عهد القديس لويس تعمق الروح الدينية المسيحية، وشُيِّد خلاله البرجان المربعان المتساميان نحو السماء كتعبير عن القوة المعنوية والسياسية لصاحب إحدى الحملات الصليبية ومؤسس الدولة المسيحية المتكاملة في العصور الوسطى [15]، وقد وُضعت آخر لبنات هذين البرجين بين عامي 1240 و1245م، ليشكلا منذ ذلك العهد معلمين بارزين في أفق باريس، ويبدو شكلهما المربع المنفتح نحو الأعلى غريبا نوعا ما، لأن العادة جرت أن تتخذ أبراج الكنائس شكلا مدببا سهميا، بينما يتميز برجا نوتردام عن غيرهما من أبراج الكنائس بغياب السهم الذي عادة ما يعلو قبة الجرس، وهذا ما يجعل الكاتدرائية ببرجيها المربعين حالة معمارية فريدة من نوعها تنفرد بها باريس دون غيرها من المدن، ولعل هذا ما عمل على تحقيقه، على مدى خمسين عاما، أصحاب المشروع والبناءون، حينما فضلوا أن تعلو البرجين، عوض سهمين مدببين، أفاريز ذات حجم غير معهود يبلغ ارتفاعها ثلاثة أمتار، تضفي على المعلم نوعا من الاستقرار وتوحي بنهاية البناء الذي لم ينته في واقع الأمر أبدا - مما يفسر الشكل المربع غير المدبب - ويرمز إلى استمرارية تاريخ باريس اللا متناهي والمنفتح على المستقبل. هذا وتكمن أهمية نوتردام كذلك في كون برجيها - الشمالي والجنوبي- قد أصبحا، منذ العام 1250م، نقطتين مميزتين يتخذهما الزوار منطلقين لمشاهدة باريس من أعلى، لا خلاف في ذلك بين حجاج القرن الثالث عشر أو سياح اليوم، بل وحتى تلك المخلوقات الغامضة الغريبة التي نحتت في أعلى الأقواس المتشابكة المرابطة بين البرجين والتي تنظر من أعلى إلى المدينة وسكانها وزوارها، وتجمع هذه المخلوقات بين صفات البشر والجن والوحوش، وتعبر عن تواصل الماضي الوثني مع الحاضر المسيحي، وتعكس خيال وقلق إنسان العصور الوسطى في الغرب.

أما من الناحية التقنية، فإن نوتردام قد حققت تقدما كبيرا باعتمادها مبدأ الأقواس الجانبية الخارجية المدعمة (Arched buttresses) المحيطة بها والتي وجدت لتمتص الوزن الهائل للقبة الكبرى وتسمح بأن تكون الجدران والأعمدة أقل سمكا لأنها لم تعد تحمل وحدها وزن القبة الذي يقع أغلبه على الأقواس الجانبية، وهذا ما سمح بدوره بإيجاد فتحات كبيرة في الجدران، وبإغراق الفراغ الداخلي بالنور الذي يخترق النوافذ الملونة والمزخرفة. وهذه الميزة من أهم ميزات العمارة القوطية التي سمحت لها بتخطي عقبة سمك الدعائم والجدران وانغلاق الفراغ الداخلي، ولن يضاهيها في هذا المجال سوى ابتكار تقنيتي الحديد والخرسانة

المسلحة في القرن التاسع عشر اللتين سمحتا مجددا بتركيز ثقل المبنى في نقاط محددة وتحرير الفراغ الداخلي والجدران.

أما من الناحية الرمزية التاريخية فإن نوتردام تعتبر أهم معلم باريسي بلا منازع، فقد سكنت روح باريس منذ بنائها، وارتبطت بأحداث التاريخي الفرنسي الكبرى، حتى بعد انقضاء فترة العصور الوسطى: فخلال الثورة الفرنسية حطم رجال الثورة، في العام 1793، تماثيل ملوك يهودا التي تزين واجهتها (أعلى الطابق الأرضي) معتقدين جهلا منهم أنها تماثيل لملوك فرنسا المطاح بهم، وفي ثناياها عَمَّد البابا بيوس السابع (Pie VII) نابليون بونابرت إمبراطورا (1804)، وبعد ذلك اعتبرها فيكتور هوجو (Victor Hugo) راعية التاريخ الفرنسي (La paroisse de l'histoire de France) واتخذها مجالا لرائعته نوتردام دو باري (Notre-Dame de Paris) التي أحيت الاهتمام بهذا المعلم الذي كاد يندثر بفعل الإهمال، وفي القرن التاسع عشر ذاته، أطلق المعماري الشهير فيولي لودوك (Viollet-le-Duc) يده في نوتردام في محاولة لإحياء العمارة القوطية من خلال تجديد هذا المعلم الذي تواصل على مدى عشرين عاما (1844 - 1864)، وكان فيولي لودوك يأمل أن يكون نهجه نموذجا لغيره من المعماريين الذين تبنوا العمارة القوطية كوسيلة لتجديد فن العمارة في الغرب [16].

وعلى الرغم من دورها الريادي لم يكن تاريخ باريس في العصور الوسطى المتأخرة تاريخا سعيدا حافلا بالمنجزات، فقبل أن تلج المدينة العصر الحديث في القرن الخامس عشر، تعرضت لأخطر امتحان في تاريخها مع نهاية العصر الوسيط، فابتداء من العام 1337م عمت الفوضى وحركات التمرد والحرب الأهلية والغزو، وهي أحداث أحاطت بما يعرف في التاريخ بحرب المائة عام (Guerre de Cent Ans)، وفي العام 1348م فقدت باريس الآلاف من سكانها بسبب وباء الطاعون، وفي العام 1420 احتلها الإنجليز، ولم تنته الحرب في العام 1453م إلا وقد عم المدينة الخراب، فكانت هذه الفترة العصيبة فترة تراجع لمصلحة نهضة شمال أوروبا (الفلاندر) وجنوبها (إيطاليا وعلى وجه الخصوص فلورنسا)، لهذا فإن أهم معلم في هذه الفترة لم يكن معلما معماريا بل كان منشأة عسكرية تتمثل في السور المعروف بسور شارل الخامس (Charles V) الممتد من اللوفر غربا إلى الباستيل (Bastille) شرقا.

على أن باريس ما فتئت أن استرجعت ثقتها بنفسها بتجدد الملكية الفرنسية التي أعطت للعمارة بعدا يتجاوز الطابع الديني الذي كان سائدا في العصور الوسطى، ففي حين ارتبطت باريس القرون الوسطى بنوتردام وفيليب أوجست وموريس دوسولي وسان لويس وبالكنيسة ورموزها، فإنها في مطلع العصر الحديث، لم تعد تتقيد بالمعالم الدينية وبدأت تختبر إمكانات العمارة المدنية. ولعل أول تباشير نهضة باريس يعود إلى عهد فرانسوا الأول (François I) الذي بدأ إعادة تهيئة اللوفر وأنشأ معهد فرنسا (Collège de France)، على أن النهضة الفرنسية

التي ارتبطت بهذا الملك لم يكن مركز ثقلها باريس بل منطقة حوض نهر اللوار (Loire) التي آثر فرانسوا الأول الاستقرار بها وإقامة قصوره فيها، لهذا لم تتأكد عودة باريس إلى واجهة العمارة والعمران في فرنسا إلا خلال عهد هنري الرابع (Henri IV) الذي باشر تغيير وجه باريس العصور الوسطى، الذي استمر طوال القرن السابع عشر، من خلال إنجاز أول المعالم العمرانية الحديثة في المدينة ألا وهو ساحة دوفين (Place Dauphine)، وكذلك ساحة الفوسج (Place des Vosges) (1607 - 1612) التي كانت تعرف بالساحة الملكية (Place Royale) ذات الشكل الهندسي المربع المغلق ذي الأضلاع المتساوية (108 أمتار) والتي يتوسطها تمثال الملك، وتعتبر هذه الساحة من أهم مكونات ما عرف فيما بعد بفن العمران (Art urbain) [17]، الذي بدأ وترعرع في إيطاليا عصر النهضة وتطور في فرنسا من خلال ساحة الفوسج وأشغال قصور اللوفر وغيرها من المشاريع الملكية التي تخلت، في سياق تأثير توجهات النهضة الإيطالية، عن الطراز القوطي، واعتمدت العمارة الكلاسيكية التي رأى فيها أقطاب عصر النهضة ذروة الإبداع الإنساني. وبشكلها المربع المغلق وأروقتها الكثيرة ذات الأقواس في الطابق الأرضي فإن ساحة الفوسج تجمع بين شكل الساحة العامة ومظهر ساحة الدير الكنسي، تتوسطها الأشجار والخضرة التي تلطف الطابع العام الصارم للساحة والمباني الستة والثلاثين ذات الواجهات الكلاسيكية المبنية بالحجارة البيضاء والآجر الأحمر، ولعل ما يلفت انتباه الزائر لهذا المعلم هو ذلك الهدوء الذي أمكن تحقيقه، من خلال إغلاق الساحة في جوانبها الأربعة، فقلما تجد اليوم ساحات عامة أو معالم عمرانية يمتزج فيها الأخضر بالمبني ويعمها الهدوء في قلب عاصمة صاخبة، فاستحقت بذلك ساحة الفوسج أن تكون أحد أهم معالم فن العمران. وقد كانت هذه الساحة التي قد لا يهتم بها الزائر كثيرا، لأنها ليست معلما معماريا يتوسط المحاور الكبرى في المدينة، أحد مراكز الحياة الباريسية الراقية في الفترات التاريخية السابقة للثورة الفرنسية، ففي وسط واجهتها الجنوبية يوجد جناح الملك هنري الرابع وقبالته يوجد جناح الملكة [18]، إذ إن هنري الرابع أراد أن تكون هذه الساحة فسحة للباريسيين ومجالا للحفلات العامة التي يقيمها العرش الملكي، فكانت بحق رمزا معماريا وعمرانيا لانتقال مركز الثقل من الكنيسة إلى الملك، ومن المجال الديني المتمثل في الكنائس والكاتدرائيات إلى الحيز المدني الذي ترمز له القصور الملكية والساحات العامة، وكانت تلك بداية علاقة جديدة بين الملك وشعبه [19]، كما كانت مؤشرا إلى بداية بروز البرجوازية التجارية على حساب الأرستقراطية العريقة، وهذا ما يعكس تطور النشاط التجاري وبناء المحلات والورش عبر المدينة على نطاق واسع منذ عهد هنري الرابع [20]. هذا، ومن العوامل التي ساعدت باريس على استرجاع ومواصلة دورها الريادي في فن البناء والعمارة مع مطلع العصور الحديثة، انتقال مركز النهضة المعمارية الفرنسية من منطقة حوض نهر اللوار التي عرفت بداياتها

من خلال القصور الملكية (Les châteaux de la Loire) إلى باريس، أي من الريف الإقطاعي إلى المدينة الحديثة، فكان ذلك إيذانا بالانتقال من فرنسا الإقطاع والعصور الوسطى إلى فرنسا الحداثة والنهضة، ومن فرنسا المرتبطة بالعمارة القوطية إلى فرنسا المجددة للعمارة الكلاسيكية المستوحاة من إرث الإغريق والرومان.

لقد أوجدت باريس طوال القرن السابع عشر نموذجا للتطور العمراني لا يقوم على مخطط عام شامل، بل على عدد من المشاريع أو المعالم الكبرى التي اتصلت تدريجيا بعضها ببعض لتفرز بنية متكاملة ومترابطة [21]، وكان منطلق هذه المشاريع - كما رأينا - ساحة دوفين ثم الساحة الملكية (ساحة الفوسج)، وقد تواصل هذا التوجه نحو تغيير صورة باريس من خلال مشاريع الساحات الكبرى على عهد لويس الرابع عشر الذي أوجد ساحتين ملكيتين أخريين هما: ساحة الانتصارات (1682 - 1687) (Place des Victoires) ذات الشكل الدائري، وساحة فوندوم (Place Vendôme) المستطيلة الشكل، وقد أبدع كلتيهما جول هاردوين - مانسار (Jules Hardouin-Mansart)، ويجب التأكيد هنا أن هذه الإنجازات ارتبطت بفن الباروك الذي يولي الأهمية الكبرى للصورة والمظهر والمشهد على حساب الوظيفة، فعلى سبيل المثال فإن واجهات ساحة فوندوم المنتظمة لم تقم خلفها مبان بل صممت فقط كإطار يضفي على المشهد العمراني صورته المتناسقة هندسيا [22].

هذا وفي الوقت الذي ارتبط فيه تطور باريس بتحولها إلى عاصمة الحكم الملكي الفرنسي المركزي المتعاظم من خلال الساحات الملكية، فقد شهد عمرانها توسعا كبيرا من خلال شق عدد من الجادات والمحاور المنطلقة من مركز المدينة لتربطها وتفتحها على محيطها الخارجي [23]، حيث امتدت المدينة عشية الثورة الفرنسية (1789)، بفعل عمليات التوسعة المتتالية، إلى سفوح ربوة مونمارتر (Monmartre). وعلى الرغم من أن لويس الرابع عشر(Louis XIV) حاول الهروب من ضغط باريس عبر تشييد مدينة وقصر فرساي-Château de Ver) sailles) في ضاحيتها الغربية، فإنه لم يتمكن من تهميش دورها، فجاذبيتها وزخمها ووزنها التاريخي لم تسمح له بالابتعاد كثيرا عنها، ففرساي الجديدة ظلت ضاحية مرتبطة بباريس، بل إن أهم شوارعها - جادة باريس - تربط العاصمة بقصر الملك، بل بغرفته التي تتوسط القصر، وقد عبر رامبو (Rimbaud) عن استحالة تعويض باريس بغيرها (فرساي) بقوله: «إن فرساي ضاحية باريسية، لكنها ليست باريس تماما. فالسؤال الجوهري هو: إما أن تكون باريس وإما لا تكون أبدا».

هذا ولم يكن لويس الرابع عشر صاحب فرساي وساحتي الانتصارات وفوندوم فقط، بل كان كذلك صاحب باريس الحديثة، فبداية التغيير الجذري لوجه باريس كانت في عصره، حيث عمل الملك - الشمس (Le Roi-Soleil) على تغيير صورة عاصمته مستغلا انتصاراته

العسكرية (1670)، فأمر بتبليط عدد كبير من الشوارع وأطاح بالأسوار التي أقامها كل من شارل الخامس (Charles V) ولويس الثالث عشر (Louis XIII) حول الضفة اليمنى، وأقام مكانها جادة كبرى ذات ممرين تظللها الأشجار، وكانت هذه هي الجادة المعروفة بجادة البحارين (Boulevard des Maraîchers)، التي وإن لم تعمر طويلا فإنها كانت إيذانا بنشأة مفهوم عمراني جديد ارتبط بباريس ومازال، ألا وهو مفهوم الجادة الكبرى (Grand Boulevard)، فأصبحت باريس منذ ذلك العهد مدينة الشوارع الفسيحة التي تحف بها المعالم المعمارية الكلاسيكية، حيث تعرض الأفكار المستحدثة والبضائع المستجدة، وتمتد أهم هذه الجادات التي تعود إلى عهد لويس الرابع عشر في الحيز الواقع حاليا بين ساحة الأوبرا (Place de l'Opéra) وبوابتي سان دوني (Porte Saint-Denis) وسان مارتن (Porte Saint-Martin) اللتين أقيمتا تخليدا لانتصارات هذا الملك. ولن نبالغ إذا قلنا إن اسم باريس اقترن في العصر الحديث بالجادات الكبرى التي استمر إنجازها من عهد لويس الرابع عشر إلى عهد هوسمان، ومازالت إلى عصرنا هذا تضفي على المدينة مناخا متميزا يمكن أن نطلق عليه اسم مناخ الجادات الكبرى (L'atmosphère des Grands Boulevards) الذي أصبح يطبع طريقة العيش الباريسية، حيث المقاهي والمسارح وقاعات السينما ونبض الحياة. وقد سحر هذا المناخ عددا من الكتاب الذين رأوا فيه روح باريس، حتى أن الكاتب الفرنسي الشهير بالزاك (Balzac) ألف كتابا عن تاريخ وطابع الجادات الباريسية (Histoire et physiologie des boulevards de Paris)[24].

وبعد انقضاء عهد لويس الرابع عشر، تأكدت جاذبية باريس السياسية من جديد عندما اختار لويس الخامس عشر (Louis XV) ترك فرساي وآثر الرجوع إليها، فاستقر البلاط الملكي في عهده بجوار اللوفر، وانفتحت المدينة شيئا فشيئا نحو الشمال. وفي عهد لويس السادس عشر (Louis XVI) وطوال القرن الثامن عشر أقام أصحاب رؤوس الأموال والمعماريون بنايات على الطراز الكلاسيكي وحدائق عامة، وقد استوحوا أفكارهم في هذا المجال من التجربة الإنجليزية الرائدة، وقد ساهموا بذلك في توسع المدينة على أراض جديدة ممتدة شمالا، وأقل تكلفة من تلك الواقعة في مركزها أو في ضاحية سان جيرمان التقليدية (Faubourg Saint-Germain) التي استأثرت بها الأرستقراطية العريقة، فكانت بذلك الأطراف الشمالية الممتدة حتى جادة كليشي (Boulevard de Clichy) مجالا رحبا لأصحاب البنوك والأعمال والقلم ورجال المسرح الذين جعلوا من هذا الحيز مجالا مفضلا للنخب الجديدة والبرجوازية الحديثة والرأسمالية الناشئة التي مهدت الطريق للثورة الفرنسية، وعبرت عن نفسها من خلال الرجوع إلى الفن الكلاسيكي، حتى لقبت باريس بأثينا الجديدة، تعبيرا عن تعلقها بالفن الكلاسيكي الإغريقي[25].

هكذا شهد القرنان السابع عشر والثامن عشر إنجازات معمارية باريسية متميزة مستوحاة من الإرث الكلاسيكي، نذكر منها على سبيل المثال لا الحصر كلا من: مركب الأنفاليد (Invalides)، وعلى وجه الخصوص قبته، ومبنى البانثيون (Panthéon) الذي تضم قبته رفات عظماء فرنسا، والتي صممها سوفلو (Soufflot) لتكون كنيسة سانت جونوفييف (Sainte-Geneviève) في صورة قبة معبد روماني، وقد استُعملت فيها مادة البرونز لربط الحجارة وضمان تماسكها، ويعتبر هذا المبنى ببساطة شكله الهندسي مثالا حيا لارتباط عمارة نهاية القرن الثامن عشر بعلم الآثار الناشئ الذي سمح بتقليد مدروس للمباني الإغريقية والرومانية، وقد اتخذت الثورة الفرنسية من هذه الكنيسة معبدا لها بتحويلها «بانثيون» لعظمائها، لأن الثورة رأت في هذا المبنى تجسيدا للبساطة الكلاسيكية وللروح النقية للنظام الجمهوري الإغريقي والروماني الذي كانت تعتبر نفسها وريثته الشرعية.

أما في المجال العمراني، فنذكر من المعالم الرئيسية لعصر الأنوار (القرن الثامن عشر) ساحة الكونكورد المنفتحة على ثلاث جهات مخضرة، والمكتفية بواجهة معمارية واحدة، ما يجسد بقوة تلك الرغبة الرومانسية في إقحام الريف داخل المدينة، ومزج المجال المبني بالمجال الطبيعي [26]. على أن هذا التوجه الرومانسي الذي كانت تجسده الساحات العمومية المخضرة، كانت تقابله الروح المادية المتعاظمة التي كانت ترى في المدينة مجالا للمضاربة العقارية والربح المادي، فمع نهاية القرن الثامن عشر شهدت باريس ظهور عنصر عمراني جديد أُضيف إلى الجادات الكبرى والمتمثل في الممرات الضيقة المغطاة بالزجاج التي ابتكرها المضاربون لربط نقاط مهمة في المدينة دون اللجوء إلى شق الشوارع الفسيحة، ما يسمح باستغلال قيمة الأرض إلى أقصى الحدود، وقد اختفى كثير من هذه الممرات بفعل الأشغال الهوسمانية التي أوجدت الشوارع الفسيحة مكانها، غير أن عددا منها مازال قائما، خصوصا في محيط شارع سان دوني (Rue Saint-Denis)، وفي الجزء الشرقي من باريس في الحي المعروف بالفوبور سان أنطوان (Faubourg Saint-Antoine)، وقد أصبحت هذه الممرات اليوم تراثا عمرانيا ومجالا للمقاهي والمطاعم السياحية ومحلات الحرفيين [27].

وبعد الثورة الفرنسية التي غيرت مجرى التاريخ الفرنسي والأوروبي، تعمَّق تعلق فرنسا بالإرث الكلاسيكي، ودخلت عصر البرجوازية الرأسمالية من خلال إطلاق أحد أهم مشاريع نابليون بونابرت العمرانية، ألا وهو مشروع شارع ريفولي (Rue de Rivoli) الممتد في شكل واجهة فخمة من قصر البلدية إلى ساحة الكونكورد والذي صُمِّم كحلقة وصل مباشرة بين شرق المدينة وغربها، وكشارع تجاري محض في طابقه الأرضي، فقد اقترح المعماريان بيرسيي (Percier) وفونتان (Fontaine) على نابليون، في العام 1802، نموذجا جديدا لشارع ذي طابع تجاري وسكني تكون واجهاته ذات أقواس وعمارة تذكر بالمدن الإيطالية وببساطة العمارة

الإغريقية النبيلة، فكان شارع ريفولي بالنسبة إلى رجال الثورة الفرنسية صورة المدينة المثالية، حيث تكاد الزخرفة تنعدم وينحصر الخطاب المعماري في صلابة الحجارة والمقاييس الصارمة للطوابق الثلاثة والشكل الواضح للنوافذ، وكان هذا التخطيط الصارم يقتصر على الواجهة، أما دواخل المباني فقد ترك التصرف فيها للمضاربين الذين كان اهتمامهم منصبا على الاستغلال الاقتصادي للأرض، وقد استمر العمل في هذا المعلم العمراني حتى عهد لويس فيليب (Louis Philippe) ثم لويس نابليون بونابرت (Louis-Napoléon Bonaparte) في منتصف القرن التاسع عشر. ومثله مثل معالم باريسية أخرى فقد فرض شارع ريفولي نموذجه ببساطته وشكله الذي يكاد يكون مجردا ومقتصرا على الخطوط الهندسية [28]، وأصبح محل تقليد في المدن الفرنسية الأخرى، بل كان لكل مدينة «ريفوليها» - إن صح التعبير.

وفي الوقت نفسه تقريبا (1804 - 1809) صمم بيار فينيون (Pierre Vignon) أحد أهم معالم حركة إحياء التراث الكلاسيكي، ألا وهو بناء المادلين (La Madeleine)، الذي أخذ، برغم غرابة المشهد في قلب باريس، شكل معبد يوناني صرف تخليدا لمآثر الجيش النابليوني الكبير (Grande Armée). هذا ويذكرنا كل ما في المادلين بمعابد اليونان بقاعدته الضخمة المرتفعة ودرجه الكبير في الواجهة الرئيسية، والأعمدة المحيطة بالمبنى ذات الطراز الكورنثي المزخرف، وعددها 52 عمودا وعلوها 20 مترا [29].والطريف في الأمر أن المادلين، على الرغم من تصميمه على شكل معبد يوناني، فقد كان هناك اقتراح في فجر عصر السكك الحديد ليكون محطة قطارات في العام 1837، قبل أن يتحول أخيرا إلى كنيسة (1842)، ما يعكس قابلية العمارة الكلاسيكية للتأقلم مع أنماط وظيفية مختلفة، ويفسر مدى هيمنة هذا النمط المعماري على العمارة الغربية، خصوصا مع بداية القرن التاسع عشر، نظرا إلى مرونته الوظيفية [30].

لقد كانت الفترة النابليونية، المعروفة غالبا بحروبها وفتوحاتها أكثر من إنجازاتها المدنية، فترة تحول أخرى بالنسبة إلى عمران باريس، وقد أدى ولع نابليون بالحضارة والمعالم الرومانية، وحلمه بمدينة تعكس عظمة الإمبراطورية دورا بارزا في ذلك، فبالإضافة إلى مبنى المادلين الذي سبق ذكره، تبرز نماذج كثيرة أخرى مثل: عمود ساحة فوندوم (Colonne de la place Vendôme)، ومبنى البورصة (La Bourse)، والجناح الشمالي لقصر اللوفر، وقوس الكاروزيل (Arc du Carrousel) (1806 - 1808) الذي أراده نابليون نسخة من قوس سبتيم سيفير (Septime Sévère) بروما، وكذلك قوس النصر (Arc de Triomphe) الذي انطلقت أشغاله سنة 1806 تحت إشراف شالجران (Chalgrain) وانتهت في العام 1836، والذي يحتل مكانا مميزا في أعلى شارع الشانزيليزيه (Champs-Élysées) في أعلى قمة هضبة شايو (Colline de Chaillot)، ليكون بذلك معلما مهيمنا على ما حوله، وقد كان هذا القوس استجابة لإرادة نابليون أن يفوق قوس نصره قوس قسطنطين في روما، فجعل علوه 50 مترا

وعرضه 45 مترا، ومن ساحة النجمة المحيطة به تنطلق اثنتا عشرة جادة كأنها أشعة الشمس الساطعة من باريس [31]. ومن الإنجازات النابليونية الأخرى، نذكر واجهة بناية البرلمان الفرنسي (Chambre des Députés) المعروفة بقصر بوربون (Palais-Bourbon)، هذه الواجهة التي صممت بين عامي 1803 و1807، مثلها مثل المادلين، في شكل واجهة معبد كلاسيكي، وإن كانت البناية في حد ذاتها تعود إلى فترة سابقة. لقد جسدت هذه المعالم ما يعرف بالطراز الإمبراطوري (Style Empire) الذي أراد إحياء عمارة روما الإمبراطورية (القرن الأول الميلادي)، وجعل باريس روما العصور الحديثة ووريثة مجد الإمبراطورية الرومانية، ما يضفي على صورة باريس المعمارية طابعا رومانيا بيِّنا حتى في أيامنا هذه.

هكذا تشكلت عبقرية المكان الباريسي التاريخية الجامعة بين إرث العصور الوسطى، المجسد في العمارة القوطية، والإرث الكلاسيكي المتمثل في العمارة الإغريقية الرومانية المتجددة، فكانت باريس ومازالت مدينة التاريخ والتراث، فضلا عن أنها وليدة جغرافيتها وموقعها اللذين التصقت بهما منذ نشأتها واللذين اختزلهما نهر السين. بالإضافة إلى ذلك، فإن سمة تاريخ باريس الرئيسية هي أن هذه المدينة تنزع إلى الخلود من خلال مشاريع طموحة غالبا ما تتجاوز مجالها المحلي، وقد نجحت في ذلك إلى حد كبير من خلال تجسيدها، أكثر من أي مدينة أخرى في الغرب، روح العمارتين القوطية والكلاسيكية كما رأينا. على أن هذه المدينة التي شكلها التاريخ وجدت نفسها أمام تحد كبير في منتصف القرن التاسع عشر، فالثورة الصناعية، التي دقت أبوابها وأفرزت ثورة عمرانية غير مسبوقة، وضعتها أمام تحدي التأقلم مع متطلبات المجتمع الصناعي التي قلبت موازين ومكانة التراث والماضي التاريخي رأسا على عقب. والسؤال الذي نطرحه هنا ونحاول الإجابة عنه فيما يلي هو: كيف تمكنت باريس من مواجهة تحدي عصر الصناعة ومواصلة دورها الريادي في مجال الإبداع المعماري والعمراني من خلال المحافظة على تراثها وتبني الابتكارات الحديثة والمساهمة فيها في آن واحد؟

2 - باريس في مواجهة الثورة العمرانية نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين

2 - 1 - تحديات الثورة الصناعية وتجديد مناهج التخطيط العمراني: الثورة الهوسمانية

بعد سقوط نابليون (1815)، تبخر الحلم الإمبراطوري على الرغم مما تركه من بصمات على باريس لا يمكن إنكارها، فقد توجه المضاربون من أصحاب البنوك ورجال الأعمال نحو الغرب والشمال لإقامة أحياء جديدة جذبت إليها حياة المجتمع الباريسي الراقي المرتكزة على الجادات الكبرى، هذا في الوقت الذي تحول فيه حي لوماري العتيق (Le Marais) في قلب

المدينة إلى حي للحرفيين وأصحاب الدكاكين والبرجوازيين الصغار، وعرفت عمارته تدهورا بفعل التغييرات والإضافات التي أدخلت عليها، وشهدت ظروف المعيشة تدهورا في الأحياء المركزية القديمة، فبحلول العام 1830 كانت منازل الأحياء المركزية تأوي ما يناهز خمسا وثلاثين نسمة. وقد برزت خارطة جديدة لمدينة باريس، فبينما استقطب غربها السكان الأكثر ثراء، تُرِك الشرق والمركز التاريخي في المدينة للطبقات الكادحة [32]، وتدهورت ظروف العيش فيها بفعل عملية التصنيع التي عمقت المشاكل والفوارق، فكان لزاما تحديث باريس حتى تتجاوز هذا الظرف الصعب، وكان عمل من هذا القبيل يتطلب سلطة سياسية قوية ورجلا عمليا صارما، وقد وجدتهما باريس في شخصي الإمبراطور نابليون الثالث (Napoléon III) والبارون هوسمان (Baron Haussmann).

عندما أصبح البارون هوسمان محافظا لباريس في العام 1853 [33] وجدها تعج بمليون ساكن، أي ضعف سكانها في عهد لويس الرابع عشر، يتوزعون على المساحة ذاتها، بحيث بلغت كثافة السكان أحيانا مائة ألف نسمة في الكيلومتر المربع الواحد، مع انعدام قنوات المياه وما ينجر عنه من أوبئة مثل الكوليرا[34]، وكانت أغلب الشوارع ضيقة متعرجة وسخة مظلمة تضيئها هنا وهناك أنوار جوهرة معمارية من العهود السابقة[35].

هكذا كان على باريس أن تواجه تحديات الثورة الصناعية في منتصف القرن التاسع عشر، فلم يعد بالإمكان ولا من المعقول الاقتصار على الفن العمراني الكلاسيكي القائم على المعايير الجمالية كما عرف منذ عصر النهضة، وطُرِحت بدل الإشكالية الجمالية إشكالية تسيير المدينة الكبيرة بمعضلاتها الوظيفية المتعددة، والمعقدة، وأهمها معضلتا تنقل أعداد كبيرة من السكان وإسكانهم. وفي هذا الظرف بالذات بدأ علم تخطيط المدن - كما نعرفه اليوم - يتبلور كمجال مستقل عن فن العمارة ومغيِّر لمنطلقاتها، وقد أدت باريس في ذلك دورا رائدا من خلال ما يعرف بالتحولات الهوسمانية، وهي بمنزلة ثورة عمرانية صاحبت الثورة الصناعية واستجابت لمتطلباتها.

في هذا الظرف برزت سكة الحديد كظاهرة مستجدة غيَّرت وجه المدن الأوروبية الكبرى وعلى رأسها باريس، من خلال محطات القطارات الضخمة وخطوطها المتعددة الاتجاهات التي أُدخلت قسرا على النسيج العمراني وقلبت أجزاء منه رأسا على عقب، ففي باريس أوجدت بين العامين 1842 و1852 سبع محطات للقطارات، غير أن الشوارع المحيطة بها لم تكن تتناسب أبدا مع حجمها وحركة المرور التي تفرزها، فكان ذلك أحد العوامل التي دفعت هوسمان إلى شق شوارع الربط الكبرى (percées). كما كانت أشغال إنجاز محطات القطارات سببا في تغير وجه أحياء باريسية، فعلى سبيل المثال فإن حي القطرة الذهبية (Goutte-d'Or) نشأ في شكل سكنات لإيواء العمال المشتغلين في مشاريع بناء محطات سان لازار (Saint-Lazare) والشمال (Nord) والشرق (Est).

هذا ولقد استقطبت باريس - كغيرها من المدن - أعدادا كبيرة من سكان الريف الفرنسي الباحثين عن فرص العمل في مجال الصناعة الناشئة التي استأثرت بها المجالات الحضرية ولم تترك للريف منها حظا، فقد تزايد عدد السكان ثلاث مرات في الفترة الممتدة بين عهدي نابليون الأول ونابليون الثالث ليصل إلى مليون ونصف المليون في ظرف لا يتعدى نصف قرن [36]، مع ما يعني ذلك من ضرورة توفير ظروف العيش اللائقة لهؤلاء السكان، من مسكن ومنشآت عامة وموارد عيش، تجعلهم في منأى عن النزعات الثورية التي كان يخشاها النظام الملكي آنذاك.

في هذا الظرف التاريخي الحساس، شهدت باريس أهم التحولات العمرانية والمعمارية التي شهدتها مدينة كبيرة في التاريخ الإنساني، إذ فاقت هذه التحولات التغييرات التي أدخلها البابا سيكست الخامس (Sixte Quint) والبابا الإسكندر السابع (Alexandre VII) على روما، وتلك التي عرفتها باريس ذاتها على عهود هنري الرابع ولويس الرابع عشر ولويس الخامس عشر، وتلك التي أدخلها على لندن المهندس سير كريستوفر ورن (Sir Christopher Wren) في نهاية القرن السابع عشر بعد حريقها الكبير.

إن التحولات الباريسية الكبرى التي نحن بصددها والتي أشرف عليها البارون هوسمان تحت إمرة الإمبراطور نابليون الثالث، تميزت بشموليتها وطابعها الهيكلي والجذري، فهي لم تكتف - كما جرت العادة - بإحداث معالم عمرانية جديدة منعزلة فقط، بل غيرت وجه النسيج العمراني الباريسي بكامله، حيث طالت البنايات والشوارع في مختلف أجزاء المدينة، ولم تستثن في ذلك قلبها ولا أطرافها، وغيرت وجه باريس تماما على مدى عشر سنوات فقط. واللافت للانتباه أن هذه التحولات الكبرى لم تكن قائمة على بناء نظري معقد، فنظريات هوسمان العمرانية كانت بسيطة إلى حد كبير، حيث إنه كان يعتقد أن دور السلطة العمومية يتلخص في توفير الشروط الملائمة التي تسمح للرأسمال الخاص بتجديد المباني والسكنات الحضرية، وتتمثل هذه الشروط أساسا في الهواء والماء والغاز وقنوات الصرف التي تعطي للقطع الأرضية المخصصة للبناء قيمتها الحقيقية [37].

هذا، وعلى الرغم من الاعتقاد السائد أن نابليون الثالث وهوسمان قد أحدثا تغييرات في عمران باريس بهدف بسط سيطرة بوليسية على المدينة، من خلال شق الشوارع الفسيحة والمستقيمة التي تسمح بقمع انتفاضات السكان بعد تجربة ثورة العام 1848، فإن هذا العامل لا يكفي وحده لتفسير منطلقات وأهداف الأشغال الهوسمانية الكبرى، بل يظل في نظرنا عاملا ثانويا، فالثورة العمرانية الهوسمانية، التي أفرزت الصورة النمطية لباريس، كما نعرفها اليوم، كانت قبل كل شيء استجابة للظروف المستجدة في القرن التاسع عشر الناجمة عن عملية التصنيع السريعة التي اعتمدتها فرنسا للحاق بإنجلترا السباقة في هذا المجال، ولم تكن أبدا محاولة فرض سيطرة بوليسية كما ذهبت إلى ذلك بعض التفسيرات القاصرة.

إن باريس القطارات، والمصانع، والعدد الهائل من السكان، والضواحي الصناعية الممتدة على مرمى البصر، لم تعد تلك المدينة الخاضعة لمعايير الجمال الكلاسيكي والفن العمراني، بل أصبحت، قبل كل شيء، «هيكلا» يجب التحكم في وظائفه وفي تسييره بما يضمن النجاعة والفاعلية. وهذا ما فقهه هوسمان ومساعدوه من التقنيين الذين أيقنوا أن المدينة في عصر الصناعة قد أصبحت هيكلا وظيفيا أكثر منها صورة جمالية فنية. وقد حاول هوسمان تجسيد هذا المعطى على أرض الواقع بالاعتماد على البرجوازية الفرنسية المتنامية التي أدت دورا رائدا في تطور باريس خلال القرن التاسع عشر، تلك البرجوازية التي تمكنت من جمع رؤوس أموال كبيرة سمحت بالاستثمار في مجالات الإسكان والعمران والمنشآت العامة والمتاجر الكبرى التي غيرت وجه المدينة التي لم تعد فقط انعكاسا لثقافة أرستقراطية سائدة تتجسد في صورة جمالية كلاسيكية يصنعها المعماريون، بل أصبحت نتاجا لعمل المهندسين والتقنيين والمقاولين والبنوك وشركات التأمين والمضاربين والمسيرين باختلاف مناهلهم، إذ أصبح كل هؤلاء يساهمون في وضع أسس المدينة الجديدة وفق تصوراتهم وطموحاتهم ومصالحهم الخاصة، وقد اعتمد هوسمان على الاقتراض من أصحاب رؤوس الأموال فقط لتغطية مصاريف مشاريعه الكبرى، وكان يأمل في أن تسمح الفوائد التي ستُجنى من تنشيط حركة الأعمال ونمو السكان والثروة العامة والسياحة من تغطية المصاريف، فكان هوسمان مجددا في مجال الاقتصاد العمراني كذلك [38].

وإذا كانت المشاريع السكنية الكبرى والمصانع [39] ومحطات السكة الحديد وغيرها من الوظائف الجديدة عامل تغيير جذري على مدينة الفن العمراني التاريخية، فإن الأهم من ذلك هو شبكة المواصلات التي أصبحت أهم مكونات ومحركات المدينة الحديثة، ولذلك بادر هوسمان ومساعدوه إلى شق الشوارع الفسيحة لربط المباني المهمة والنقاط المحورية في المدينة التي تخلت - كذلك - عن تحصيناتها القديمة وانفتحت بشكل نهائي على الضواحي النامية.

ومن خلال تأسيس مشروعه التجديدي على مكون المواصلات - باعتبار المدينة مجال وظائف إنتاج واستهلاك تربط بينها خطوط المواصلات - نجح هوسمان إلى حد كبير في أن يجعل من باريس ذلك الجسم الكبير المتميز بالنجاعة الوظيفية والخاضع لتنظيم موحد، ولكي يحقق غايته ويتجاوز عوائق المدينة القديمة التي لم تعد تستجيب لمتطلبات الكثافة العالية من السكان والوظائف، فإنه فتح، بالاعتماد على المستثمرين والمقاولين، في وسط باريس وحده 95 كلم من الشوارع الحديثة الفسيحة المستقيمة (بالإضافة إلى 70 كلم في الأحياء الخارجية) التي عوضت 49 كلم من الشوارع التي جرى التخلي عنها لعدم موافقتها لمتطلبات المواصلات الحديثة، وهدم 27 ألف بيت وبنى بدلا منها 100 ألف مسكن في شكل بنايات جماعية تضم

عدة عائلات كانت بداية لنمط سكني جماعي شهد بعد ذلك انتشارا كبيرا في بقية دول أوروبا وفي أغلب بقاع العالم[40].

هذا وفي بعض الأحيان لم تبال الأشغال الهوسمانية الكبرى - القائمة على شبكة المواصلات وأولوية الوظيفة على الشكل - بالقيمة التاريخية لبعض أجزاء المدينة، فعلى سبيل المثال جردت كاتدرائية نوتردام، منذ العام 1865، من متاهة مباني العصر الوسيط التي كانت تحيط بها والتي كانت تعزز قيمتها التراثية، وصار الفراغ يحيط بالكاتدرائية التي أصبحت بمنزلة تحفة فنية منعزلة لا تتفاعل مع محيطها، بل وُجدت لتمتع الناظر إليها[41].

لقد أدت العملية الجراحية القسرية التي أجراها هوسمان على باريس إلى تغيير ميزان القوى الاجتماعية في المدينة، وذلك باستبدال صغار الصناع والحرفيين الذين كانوا يزاولون أنشطتهم وسط المدينة بموظفين وبرجوازيين، بينما كانت الأغلبية العظمى من السكان تقطن ما يعرف بحزام الفقر المحيط بالمدينة، فلم تعد باريس بذلك مدينة، بل أصبحت مدينتين اثنتين: مدينة أوجدتها الثورة الهوسمانية، وهي باريس المتكاملة الموحدة التي تسكن خيالنا من جهة، وباريس الضواحي الفقيرة الهجينة المحيطة بالمدينة الأم، حيث يمتزج السكن بالصناعة ويعتبر الشكل المعماري عاملا ثانويا من جهة أخرى. ومازال هذا الوضع قائما إلى حد ما حتى أيامنا هذه.

أما المدينة الأم أو المدينة الهوسمانية، فتخضع لقوانين صارمة من حيث الوظيفة والشكل المعماري للواجهة والعلاقة بين المبنى والشارع، حيث يحدد عرض الشارع علو البناية، ما أضفى على أجزاء كثيرة من باريس المظهر الشكلي نفسه، حتى يخيل للمتجول في الشوارع الهوسمانية أن المنظر ذاته يتكرر هنا وهناك برغم اختلاف المكان، فقد حاول هوسمان أن يخضع المدينة لمتطلبات شبكة مواصلات حديثة ولطراز معماري كلاسيكي موحد في آن واحد، فكانت التحولات التي عرفتها باريس في النصف الثاني من القرن التاسع عشر استجابة موفقة لمتطلبات وتحديات عصر الصناعة من جهة، ولتصورات البرجوازية التي وإن كانت محركة الاقتصاد الرأسمالي الحديث، فإنها كانت لاتزال متعلقة نفسيا ورمزيا بمعايير الفن العمراني الكلاسيكي الذي كان يشكل بالنسبة إليها ضمانة للذوق الرفيع. فهوسمان على الرغم من فهمه العميق لمستجدات عصر الصناعة فإنه اعتقد أن بالإمكان تخطيط المدينة بشكل نهائي لا يقبل المراجعة، وظل يولي أهمية كبرى لعناصر تتصل بفن العمران التقليدي من قبيل الانتظام الهندسي والديكور المعماري، وقبل من دون نقاش بالمعايير المعمارية الأكاديمية [42].

هكذا تستمد الثورة الهوسمانية أهميتها بالنسبة إلى تاريخ العمران والعمارة من هذا التناقض الظاهري، فهي تعتبر بحق مرحلة انتقالية وحلقة وصل بين الماضي الكلاسيكي القائم على المعايير الجمالية الفنية والمستقبل الصناعي التقني المستند إلى المتطلبات الوظيفية وعامل النجاعة.

2 - 2 - نماذج من عمران وعمارة باريس بعد الثورة الهوسمانية

لقد أمد هوسمان باريس بروحها الحديثة قبل كل شيء، من خلال شق الشوارع الفسيحة المعروفة بالجادات الكبرى. ولم تكن مساهمة هوسمان في هذا المجال وليدة العدم، فقد ظهر مفهوم الجادة الكبرى - كما رأينا آنفا - منذ عهد لويس الرابع عشر، غير أن هوسمان أنجز بعضا من أهم جادات باريس الكبرى، ومن الأمثلة على ذلك جادة سيباستوبول (Boulevard Sébastopol) التي وإن اعتقد البعض أنها وجدت لتسهيل تحرك الجند لقمع حركات التمرد، فإنها كانت تعبيرا عن الحلم الصحي والتقدمي للبارون هوسمان والإمبراطور نابليون الثالث اللذين كانا يصبوان إلى إيجاد مدينة يتوافر فيها الهواء والنور والمناظر البعيدة المدى، وهذا ما جسدته جادة سيباستوبول التي تربط بفخامة بين محطة الشرق للسكة الحديد والمحكمة التجارية (Tribunal de Commerce) في جزيرة لاسيتي، فكانت بحق نموذجا للجادة الهوسمانية الفسيحة [43]. ومن الجادات الهوسمانية كذلك جادة سان ميشال (Boule-vard Saint-Michel) التي اخترقت قلب باريس المعروف بالحي اللاتيني (Quartier Latin) الذي استمد اسمه من الماضي الروماني للمدينة، وحافظ على تميزه منذ العصور الوسطى. على أن أسطع نموذج للجادة الهوسمانية يتمثل في جادة الأوبرا (Avenue de l'Opéra) التي فتحت في قلب أهم حي أعمال في فترة الإمبراطورية الثانية، وسمحت بربط محطة قطارات سان لازار (Saint-Lazare) بحي الجادات الكبرى ومحطتي قطارات الشمال والشرق ومركب اللوفر ونهر السين. وقد كانت هذه الجادات بمنزلة الإطار الموحد للمدينة الذي قضى على تمايز أحيائها وصهرها في بوتقة واحدة شاملة هي باريس الهوسمانية [44].

هذا وتعدت رغبة هوسمان في توحيد باريس مجالَ شق الشوارع إلى التنظيم الإداري، حيث تحققت الوحدة الإدارية للمدينة بعد أن ضُمت إليها البلديات الإحدى عشرة المحيطة بها (1860)، لتتشكل بذلك باريس الإدارية كما نعرفها اليوم بدوائرها العشرين. وقد كان الاهتمام بأمور إدارة المدينة قد بدأ في القرن الثامن عشر عندما وُضعت تسميات رسمية للشوارع (1728)، وتأكد في عهد نابليون عندما رُقمت المباني (1806) [45]، غير أن هوسمان يعتبر أول من أخذ بمفهوم المدينة كجسم «إداري» خاضع لتنظيم صارم يتوخى النجاعة في التعامل مع المشاكل التي تطرحها المدينة الحديثة.

إن المساهمة الهوسمانية في بلورة صورة باريس الحديثة، لم تقتصر على شق الشوارع وطرق المواصلات والتنظيم الإداري، بل تعدتها إلى وضع أنجع نظام صرف صحي في العالم (Système des Égouts) الذي مازالت إمكاناته تفوق احتياجات باريس بعد أكثر من قرن على إقامته، فهو بحق مدينة تحت المدينة، مهدت الطريق لمدينة أخرى تحت الأرض هي مدينة المترو التي رأت النور في مطلع القرن العشرين. أما فوق الأرض، فقد تزينت باريس بحدائق عمومية

كبيرة أهمها حديقتا بولون (Bois de Boulogne) وفانسان (Bois de Vincennes) الواقعتان في طرفي المدينة الغربي والشرقي، كأنهما رئتا المدينة، بالإضافة إلى كثير من الحدائق الأنيقة الأصغر مساحة والواقعة داخلها، منها حديقة بوت شومون (Buttes-Chaumont) في الشمال وحديقة منسوري (Montsouris) ذات النمط الإنجليزي في الجنوب، وقد عزز نظام حدائق القرن التاسع عشر الحدائق الباريسية العريقة مثل حديقة التويلري (Jardin des Tuileries) التي تعود إلى كاترين دو ميديسيس (1564)، وحديقة اللوكسمبورج (Jardin du Luxembourg) التي يأوي قصرها مجلس الشيوخ والتي تعود إلى ماري دو ميديسيس (1615)، فمثلها مثل المعالم المعمارية فإن الحدائق الباريسية تروي هي الأخرى تاريخ المدينة بتنوع أنماطها وأزمنتها. هذا وبفضل تهيئة حديقتي بولون وفانسان بفضل الأشغال العمرانية الهوسمانية الكبرى، اقتربت باريس من نموذج المدينة الصحية المخضرة، بحيث أصبح كل ساكن بها يتوافر على 10 أمتار مربعة من الخضرة، وإن ظلت، لأسباب مرتبطة بتطورها التاريخي، أقل خضرة من لندن وفيينا وبرلين مثلا [46].

أما في مجال العمارة، ففي الوقت الذي كان فيه هوسمان يغير صورة باريس ليجعلها تستجيب لمتطلبات عصر الصناعة والتطور التقني والحلم الصحي الأخضر، كان المعماريون يصممون مباني تعكس - في آن واحد - المعايير الكلاسيكية وروح الثورة الصناعية والتي وإن جاءت متأخرة في فرنسا مقارنة بإنجلترا فإنها أفرزت معالم معمارية فريدة من نوعها، وظيفة وشكلا، ومن أهم المعالم التي سخرت تقنيات الحديد والزجاج في بلورة صورة باريس الهوسمانية وليدة عصر الصناعة نذكر محطات القطارات الكثيرة والمتاجر الكبرى، مثل بون مارشيه (Bon Marché) ولوبرانتون (Le Printemps) ولاسماريتان (La Samaritaine)، وقاعة القراءة الكبرى في المكتبة الوطنية (Bibliothèque nationale) التي أنجزت ما بين العامين 1862 و1868 وفق تصميم لفرانسوا هنري لابروست (François-Henri Labrouste) والتي تبهر زائرها بداخلها الفسيح إلى أقصى الحدود، بفضل استعمال تقنية الحديد في تصميم أعمدة نحيفة شاهقة العلو متباعدة فيما بينها، وإن ظل الطابع العام كلاسيكيا في مجمله، وكان لابروست قد اختبر قبل ذلك تطعيم العمارة الكلاسيكية بتقنية الحديد والزجاج في داخل مكتبة سانت جونوفييف (Bibliothèque Sainte-Geneviève) (1843 - 1850).

وفي الوقت نفسه الذي صمم فيه لابروست المكتبة الوطنية آخذا بعين الاعتبار إمكانات مواد البناء والتقنيات الجديدة، كان مهندسون آخرون يبدعون مباني ظلت وفية تماما للمعايير الجمالية الكلاسيكية التي جسدتها مدرسة وأكاديمية الفنون الجميلة، وإن كان هؤلاء قد وجدوا في ما يعرف بالتنوع الجمالي (Éclectisme) ما وفر لهم حرية الأخذ من أنماط معمارية مختلفة، فبالإضافة إلى من ظل منهم وفيا للفن الكلاسيكي وهم يشكلون

الأغلبية العظمى، رجع البعض إلى الفن القوطي، ومنهم من استلهم تصميماته من عمارة مصر الفرعونية، ومنهم من لجأ إلى فنون الشرق (بلاد الرافدين القديمة والهند والصين واليابان)، ومنهم من لجأ إلى عمارة بيزنطة. ولعل أفضل مثال لهؤلاء المهندسين الذين وجدوا في الماضي وأشكاله مرجعية لمواجهة تحديات عصر الصناعة الرهيب المهندسان اللذان أبدعا أهم مبنيين باريسيين في النصف الثاني من القرن التاسع عشر اللذين مازالا مرتبطين بصورة باريس السياحية، على الرغم من النقد اللاذع الذي تعرضا له والمآخذ التي قد تؤخذ عليهما، الأول هو جان لويس شارل جارنيي (Jean-Louis-Charles Garnier) مصمم مبنى الأوبرا (L'Opéra) (1861 - 1874)، أما الثاني فهو بول أبادي (Paul Abadie) مصمم كنيسة القلب المقدس (Sacré C'ur).

ويعد مبنى الأوبرا إحدى أهم الثمرات المعمارية للفترة الهوسمانية، فهو بلا منازع أهم مبنى في عهد نابليون الثالث والإمبراطورية الثانية، ومازال يحتل إلى يومنا هذا مكانة مميزة في عمران باريس، نظرا إلى موقعه عند تقاطع عدد من أهم الجادات الهوسمانية. ولمبنى الأوبرا أهمية تتعدى باريس ذاتها، فهو أكبر المسارح المخصصة لفن الأوبرا في العالم، حيث تبلغ مساحته 11 ألف متر مربع، ويمكنه استقبال 2000 مشاهد، وتستوعب منصته 450 ممثلا [47]، هذا وتتجسد فخامة مبنى الأوبرا في واجهته المزخرفة وفي درجه الداخلي الفخم الذي يقطع أنفاس الداخل إلى المبنى بمجرد أن يتخطى الأبواب، والذي أراده جارنيي نقطة تجمع لرواد الأوبرا يستعرضون فيها أناقتهم بما يتماشى والروح الاستعراضية التي كانت تطبع طريقة العيش البرجوازية في القرن التاسع عشر [48]. إن مبنى الأوبرا الذي يجسد عصر باريس الذهبي يعكس بزخمه الفني طموح جارنيي إلى أن يكون هذا المبنى، كما عبر عن ذلك هو نفسه: مشهدا للأبهة والأناقة الباريسية، وهو بذلك استمرار وشاهد متأخر لفن الباروك (Baroque) الذي لا يتوانى في الإفراط في استعمال عناصر الديكور في واجهات ودواخل المباني ليسحر أعين الناظرين، على أن هذا المبنى يعكس كذلك وبوضوح التناقض الصارخ بين مستلزمات عصر الصناعة والتقنية، من جهة، وتعلق المعماريين المكونين في كنف أكاديمية الفنون الجميلة بالقواعد الجمالية الصارمة من جهة أخرى، وقد كان جارنيي أفضل نموذج لهذا النوع من النخبة التي ما لبثت أن عصفت به تطورات نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين.

أما كنيسة القلب المقدس لبول أبادي فقد جمعت - بشكل غريب - بين فن بيزنطة وفن فرنسا القرن الثاني عشر، وقد استمدت مكانتها في تاريخ العمارة الباريسية ليس من أصالتها ووجاهتها الفنية، بل من موقعها المتميز في أعلى هضبة مونمارتر التي تحولت في القرن العشرين إلى حي الفنون الباريسي.

على أن هذا التنوع الجمالي الذي لجأ إليه كثير من معماريي القرن التاسع عشر في مواجهة ما كانوا يعتبرونه جحيم المدينة الصناعية، محتمين في ذلك بسلطة أكاديمية الفنون التي كانت تعتبر نفسها حامية الذوق السليم، لم يكن ليرضي عددا آخر من المعماريين وعلى رأسهم لابروست الذي سبق ذكره، وفيولي لودوك (Viollet-le-Duc) الذي رفض التنوع الجمالي الأكاديمي، ورأى في استنطاق الفن القوطي الطريقة المثلى لإيجاد عمارة عقلانية (Architecture rationnelle)، على أن فيولي لودوك ومن التف حوله خلال خمسينيات القرن التاسع عشر لم يع هو أيضا أن الفن القوطي، برغم عقلانيته، قد تجاوزته هو كذلك متطلبات عصر الصناعة الذي كان يُلزم بابتكار أنماط معمارية أكثر راديكالية قائمة على قطيعة مع الإرث التاريخي، هذه الأنماط التي أجمع مؤرخو الفن فيما بعد على تسميتها بالحداثة.

2 - 3 - فجر الحداثة الباريسية: جمالية الحديد

على الرغم من أهمية الأوبرا وكنيسة القلب المقدس في تاريخ العمارة الباريسية وارتباطهما الوثيق بصورة وجمالية باريس، فإن هذين المعلمين يمثلان روح الماضي، أما روح المستقبل والتجديد فقد عكسها أولئك الذين لم يتوانوا في تطويع واستغلال المواد التي أوجدها عصر الصناعة والتقدم التقني، وأهم هذه المواد مادة الحديد التي أبدع في تشكيلها كل من جوستاف إيفل (Gustave Eiffel) مصمم البرج الذي يحمل اسمه، وهيكتور جيمار(Hector Guimard) الذي ارتبط اسمه بمداخل محطات المترو الباريسية المتميزة.

وقد عبر هذان المبدعان، أفضل من غيرهما، من خلال استغلال القدرات التقنية وحرية الأشكال والخطاب الفني والتحرر من القيود، عن ولوج باريس نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين ما أصبح يعرف بالفترة الجميلة (La Belle Époque) التي عرفت إقبالا على الاستمتاع بالحياة واللهو ولم تقطعها سوى الحرب العالمية الأولى لتتجدد بعدها حتى نهاية الثلاثينيات من القرن العشرين.

إن برج إيفل (1887 - 1889)، الذي أبدعه المهندس جوستاف إيفل بمناسبة معرض باريس العالمي (Exposition Universelle) لعام 1889، أصبح اليوم لصيقا بصورة باريس التي لا يمكن تخيلها من دونه، حتى أنه أصبح رمز المدينة الأول كما أن رمز روما هو الكوليزيوم (Colisée)، ورمز لندن هو ويستمنستر (Westminster)، وإن كان هذا المعلم قد تعرض للنقد اللاذع عند تدشينه باعتباره عنصرا مشوها لباريس، غير أنه برز مع مرور الزمن كأحد أهم المعالم المؤسسة للانتقال من العمارة الكلاسيكية إلى جمالية الآلة، ما يبين أن القيمة المعمارية لأي معلم ترتبط بالضرورة بالنظرة التي نسقطها عليه، والفترة الزمنية التي ننظر منها إليه.

ولعل برج إيفل الذي يبلغ ارتفاعه 320 مترا قد استمد هذه المكانة من شكله الغريب والفريد، فقد كان في زمن تشييده صفعة قوية للمهندسين المعماريين المتمسكين بالمعايير

الجمالية الكلاسيكية والذين تربوا في أحضان مدرسة وأكاديمية الفنون الجميلة، فقد برهن بجرأته على أن فجر عهد جديد قد طلع، عهد قائم على الإبداع التقني أكثر منه على الإبداع الجمالي، وعلى التجديد أكثر منه على الذاكرة التاريخية مهما عظمت أمجادها.

لم يكن إيفل مهندسا معماريا بل كان مهندسا مدنيا (Ingénieur)، ما يؤكد أن فن العمارة لم يعد حكرا على المعماريين الخاضعين لمعايير أكاديمية الفنون، بل أصبح مجالا يساهم فيه أصحاب التقنية المنبثقة من الثورة الصناعية التي يعد الحديد والزجاج أهم موادها التي سمحت بإقامة مبان خفيفة انسيابية الشكل تعكس روح الحداثة الناشئة، فبرج إيفل ينطلق نحو السماء ويدفع باريس إلى آفاق المستقبل الواعد، مثله مثل برجي نوتردام وأبراج الكاتدرائيات القوطية التي انطلقت هي الأخرى نحو السماء في مطلع العصور الوسطى، لكن في الوقت الذي استمدت فيه الكاتدرائيات القوطية روحها من الإيمان الديني، فإن برج إيفل يعبر عن روح المستقبل والإيمان بقدرة التقنية الحديثة على تجسيد آمال الإنسان، فهو عبارة عن خمسة عشر ألف قطعة حديدية ملحمة نسجت خيوطها في خفة متناهية [49].

هذا وتكمن أهمية إيفل في تاريخ عمارة باريس وتاريخ العمارة عموما، في أنه ينتمي إلى ذلك الصنف من المهندسين المدنيين الذين كسروا قيود الأنماط المعمارية المستمدة من التاريخ والتي كانت مستبدة بأوروبا القرن التاسع عشر، فمنذ نهاية العصور الوسطى درج المعماريون على تبرير اختياراتهم الشكلية بالرجوع إلى رمزية التاريخ وسوابقه، غير أن إيفل وأمثاله من المهندسين لم يرضوا بهذا التقليد، وربطوا العمارة بالتطور التقني حصرا، وقد مهدوا بذلك الطريق أمام رواد الحداثة الذين كسروا فيما بعد نهائيا القيود الأكاديمية.

وقد أظهر إيفل هذا التوجه الذي ينفي رمزية الواجهة المعمارية في أحد مشاريعه الباريسية الأخرى السابقة لبرجه الشهير، وهو المحل التجاري المعروف ببون مارشيه (Bon Marché)، حيث إن واجهة المبنى العادية المتواضعة تخفي وراءها بضائع الأمم المختلفة المعروضة للأنظار والمتاجرة تحت سقف حديدي زجاجي، فهم إيفل لم يكن أبدا شكل الواجهة وحضورها في المدينة، بل الوظيفة التجارية وتقنية المبنى الذي يأويها في مجال داخلي فسيح منير سمحت به تقنية الحديد والزجاج، كأنه حدد من خلال مشروعه هذا أولوية الوظيفة والتقنية على الشكل ومرجعيته التاريخية، هذه الأولوية ستتعمق في القرن العشرين من خلال مشروع من قبيل مركز بومبيدو (Centre Pompidou) الذي سنعرض له لاحقا.

ولم يكن إيفل وحده في هذا المجال، فهناك مبان باريسية أخرى اعتمدت المنطلقات نفسها، ولعل أفضل نماذجها مبنى باريسي معاصر لبرج إيفل، وإن كان أقل شهرة منه، جسد بعمق تعلق إنسان القرن التاسع عشر بالصناعة والتقنية، ألا وهو مبنى رواق

الآلات (Galerie des Machines) الذي يمكن اعتباره متحفا للصناعة والتقنية والذي يتميز بفراغه الفسيح الذي يغطيه هيكل حديدي ضخم.

ظلت بنايات الحديد حتى نهاية القرن التاسع عشر حكرا على المهندسين المدنيين مثل إيفل وغيره، على أنه بحلول نهاية القرن وبزوغ فجر قرن آخر، بدأ قسم من المهندسين المعماريين يكسرون بدورهم قيود الكلاسيكية الأكاديمية ليخبروا فن تشكيل الهياكل الحديدية الزجاجية، وهذا ما اتضح جليا في معرض العام 1900 الذي عرف تدشين مشاريع كبرى من قبيل القصر الكبير (Grand Palais)، أكدت تقبل العمارة الباريسية للتقنيات الحديثة التي انتقلت من مجال المعالم إلى كل مجالات الحياة.

وقد كان أوضح تجسيد لهذا التحول مداخل محطات المترو الباريسي (1989 - 1901) التي أبدعها هكتور جيمار في أشكال لم ير مثلها من قبل، مستغلا في ذلك الإمكانات الديكورية للحديد[50]، فكانت مداخل محطات المترو الباريسي الحديدية الزجاجية الغريبة الشكل توحي للمرء بأنه في عالم آخر يذكر برسومات قصص علم الخيال[51]، غير أن هذا العالم الخيالي كان عالما يوميا بالنسبة إلى الباريسيين الذين كانوا يتنقلون عبر محطات المترو. إن جرأة جيمار في تصميمه لمداخل محطات المترو - التي قد لا يجرؤ المعماريون المعاصرون اليوم على إبداع ما يضاهيها - تعكس بصدق روح جيل كان يتوق إلى التجديد الجذري، ليس فقط لأصول فن العمارة بل كذلك لأصول الفنون التصويرية، من خلال مدارس الرسم المجددة التي كانت باريس عاصمة لها في فجر القرن العشرين.

هذا وتندرج مساهمة جيمار في إطار ما يعرف في تاريخ العمارة بالفن الجديد (Art Nouveau) الذي ظهر نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين، ومهد الطريق للحداثة (Modernisme). وقد تأثر جيمار بأفكار فيولي لودوك الذي كان - كما بينا سابقا - أحد أهم الوجوه المعمارية الباريسية والذي جدد كاتدرائية نوتردام ودعا إلى استغلال إمكانات مادة الحديد لإبداع عمارة عقلانية (Rationalisme) مستمدة من العمارة القوطية، ولعل هذا ما يؤكد استمرارية الفكر المعماري الباريسي، وإن اختلفت المنطلقات والتوجهات.

يميز مداخل محطات المترو انسياب أشكالها وخطوطها المنحنية كأنها أوراق نباتات طبيعية، فكان ذلك يعبر عن إرادة التوفيق بين التقنية الحديثة والطبيعة، ولم يقتصر تأثير الفن الجديد الذي تزامن مع العصر الذهبي لباريس (La Belle Époque) على محطات المترو، بل اعتمد كذلك في ديكورات المسارح والمحلات التجارية والمطاعم والمقاهي، فكان ذلك مؤشرا إلى دنو ثورة الحداثة والثقة الراسخة في المستقبل والتعلق بملذات الحياة، وكذلك القلق النفسي والفلسفي الذي عبرت عنه الحركات الفنية المجددة، ولم يتوقف هذا الزخم إلا مع الحرب العالمية الأولى التي بينت هشاشة الحضارة الغربية الحديثة وتناقضاتها وقابليتها للتدمير الذاتي.

3 - باريس الحديثة والمعاصرة

3 - 1 - الحداثة من خلال تجارب لوكوربوزييه

كانت الحرب العالمية الأولى نقطة تحول حاسمة ليس فقط بالنسبة إلى عمارة وعمران باريس بل لعمارة وعمران العالم، وقد أفرزت المرحلة التي سبقتها وتلتها ما يعرف بالحداثة (Mouvement Moderne). في هذا المجال استفادت باريس - كما ذكرنا - من كونها أحد أهم مراكز الفنون التصويرية التجديدية، وهي التي خرجت من الحرب منتشية مقبلة على الحياة والإبداع باندفاع قوي استمدته من شعورها بالانتصار في الحرب، وإن كان هذا الانتصار ظاهريا في حقيقة الأمر، وقد عرفت هذه الحقبة من تاريخ باريس بالسنوات المجنونة (Années folles).

غير أن هذه السنوات لم تكن أبدا مجنونة بالنسبة إلى أحد أعلام العمارة الحديثة الذي تشكلت أفكاره المجددة في باريس في هذه الفترة الحساسة. هذا العالم العمراني هو لوكوربوزيي (Le Corbusier) الذي وإن لم يكن ابن باريس - حيث ولد وترعرع في سويسرا - فإن اسمه تعلق بهذه المدينة التي صهرت شخصيته الفنية الحقيقية بفعل احتكاكه بالمدارس الفنية المجددة وعمله كرسام مجدد بعد استقراره بها في العام 1917، فأسس مع آخرين مجلة «الروح الجديدة» (Esprit Nouveau) التي أصبح - من خلال أعمدتها - ناطقا رسميا غير معلن باسم الفن الحديث عموما والعمارة الحديثة خصوصا.

وقد صدع لوكوربوزيي بأفكاره الثورية في أحد أهم المحافل الفنية في القرن العشرين والذي احتضنته باريس في العام 1925، والمعروف بمعرض الفن الديكوري (Exposition Art Déco) الذي صمم بمناسبته جناح الروح الجديدة (Pavillon de l'Esprit Nouveau). وقد كان هذا المحفل مناسبة لنشأة طراز فني جديد جسد الروح الفنية لفترة ما بين الحربين، من خلال الأثاث وزخرفة المحلات التجارية والفنادق وحتى المعامل، وقد كان هذا الطراز حلقة وصل بين ما عرف بالفن الجديد (Art Nouveau) الذي انتشر في بداية القرن العشرين، والذي كان جيمار أحد ممثليه من جهة، وفن الحداثة الناشئ من جهة أخرى.

ظل اسم لوكوربوزيي بعد ذلك مرتبطا بباريس ومنطقتها، حيث أبدع فيلاته التي اشتهر بها عالميا والتي تتميز ببياضها الناصع وأشكالها الهندسية التكعيبية التي تعكس صرامة الحداثة وروحها الراديكالية الرافضة لأي شكل من أشكال التوافق مع الماضي، ولعل أهم هذه الفيلات فيلا سافوا (Villa Savoye) (1929-1930) في بواسي (Poissy)، وفيلا جارش (Garches)، وكلتاهما في الضاحية الغربية لباريس. وقد اعتمد لوكوربوزيي في أعماله هذه على الأشكال الهندسية المجردة، وكان يرى في ذلك انطلاقة جديدة لفن العمارة الذي يجب أن يكون - وفق رأيه - عملا إنسانيا مجردا خالصا مختلفا تماما عن عالم الطبيعة، ومجددا بشكل جذري

بحيث يقطع الأواصر التي تربطه بالتراث التاريخي والماضي. على أن لوكوربوزيي وإن اعتبر أحد أهم رواد ما عرف بالعمارة الحديثة، أو ما سمي فيما بعد بالطراز المعماري الدولي (Style International) بعد انتشار الحداثة المعمارية عبر العالم، فإنه أظهر دوما استقلالية واضحة وتحررا إبداعيا، فمنذ ثلاثينيات القرن العشرين كسر من خلال بعض مشاريعه الباريسية قيود الحداثة الصارمة، ففي المبنى الخاص بالطلبة السويسريين (Pavillon Suisse) بجامعة باريس، مثلا، اعتمد الجدار ذا الشكل المنحني، كاسرا بذلك قيد الخط المستقيم المرتبط بالطراز الدولي الحديث.

كان لوكوربوزيي رافضا للإرث الأكاديمي المرتبط بالتاريخ الذي كان يرى فيه مجالا لاستلهام الأفكار وليس لتقليد الأشكال، فكانت نماذجه - إلى جانب المعبد اليوناني والكاتدرائيات القوطية - هي الطائرات والسيارات والبواخر، على أن نموذجه الأعلى كان الآلة الحديثة (La machine)، ليس في شكلها بل في جمالها الراديكالي ونجاعتها الوظيفية، وكان أمله أن ترقى عمارة المباني وعمران المدن إلى مستوى الآلة.

ولا تقل أفكار لوكوربوزيي العمرانية أهمية عن منجزاته المعمارية، فقد كان يرى أن ثورة الحداثة، كما أنها ثورة فنية شكلية هي، أيضا، ثورة اجتماعية وفكرية، ولهذا لزم تغيير المدينة ذاتها التي هي بوتقة الحضارة، فدأب لوكوربوزيي على وضع مخططات مستقبلية مثالية لعدة مدن في العالم، ولعل أهمها مخطط باريس، الذي يعتبر نهاية باريس التراث بل نهاية التاريخ، وهذا ما جسده مخطط فوازان (Plan Voisin) الذي مهد له بمشروع نظري عرف بمشروع مدينة الثلاثة ملايين ساكن (Ville pour 3 millions d'habitants) (1922). ويتلخص مشروع لوكوربوزيي في هدم أغلب الأحياء القديمة بل وجزء كبير من الأحياء الجديدة الهوسمانية لتحل مكانها العمارات السكنية الشاهقة العلو، المتباعدة فيما بينها للسماح بدخول الهواء والشمس للمساكن، بينما يصبح أغلب المجال بينها مجالا أخضر متواصلا، أو شبكات مواصلات حديثة تعوض الشوارع والجادات. أما التراث المعماري الباريسي الثري فقد اقترح لوكوربوزيي الإبقاء على بعض معالمه من قبيل نوتردام وبرج إيفل وكنيسة القلب المقدس، لتكون شواهد تاريخية معزولة تذكر بالماضي فقط، وكأنها قطع فنية معروضة في متحف كبير. أما عمارة المدينة الجديدة فقد تصورها لوكوربوزيي قائمة على المعايير الفنية للحداثة من خطوط مستقيمة وأشكال هندسية بسيطة متكررة، لا تدين للماضي وتراثه بشيء يذكر، فكان المشروع بذلك، في تصور لوكوربوزيي، نهاية للتاريخ الباريسي، وتحررا نهائيا وأبديا من قيود التراث، فالمدينة الحديثة كأنها وجدت من العدم لتعبر عن انطلاقة جديدة للإنسانية الواثقة في مستقبلها والمسخرة لإنجازاتها التقنية لإقامة مجال عمراني لائق بالإنسان الجديد، إنسان الحداثة.

هذا ويندرج فكر لوكوربوزيي ومشروعه العمراني لباريس في إطار الفكر اليوتوبي (نسبة إلى اليوتوبيا Utopia)، تلك المدينة المثالية التي أرهقت عقول المفكرين الأوروبيين منذ توماس مور (T. More) في مطلع العصور الحديثة. ولعل اختيار لوكوربوزيي باريس لتكون مجالا لتجسيد مشروعه اليوتوبي يعبر عن إرادة جامحة في رفض المدينة التاريخية، فباريس هي مدينة التاريخ، كما يتضح ذلك على مدى هذه الدراسة، والقضاء على باريس التاريخية وإحلال يوتوبيا لوكوربوزيي محلها يعني أن كل شيء ممكن مستقبلا في غيرها من المدن [52].

على أن اليوتوبيا لم تتحقق، وبينما ظلت باريس التاريخية قائمة وتعمقت قيمتها التراثية محليا وعالميا، فإن أفكار لوكوربوزيي التي استهوت كثيرين في منتصف القرن العشرين، انحصرت شيئا فشيئا في كتب تاريخ ونظريات العمران. فقد بينت هذه التجربة استحالة محو التراث المتراكم على مر العصور، وتصور الإنسان للمدينة كما توارثه جيلا بعد جيل، بمجرد جرة قلم، وإن سخرت الأفكار العمرانية الحداثية في تحوير بعض الأحياء القديمة، وكانت منطلقا لإنجاز الأحياء السكنية الضخمة في ضواحي المدن، بما أفرزته من مشاكل وظيفية وسيكولوجية وجمالية حادة ناقضت مزاعم رواد الحداثة في إسعاد الإنسان.

هذا وحتى إن لم تتحقق مشاريع لوكوربوزيي فإن أفكاره الراديكالية، برغم ما يشوبها من غلو في الطرح، خصوصا فيما يتعلق برفضه للتراث والأشكال التقليدية للمدينة، تجعله من القلائل الذين فهموا أن وجه التجمعات الحضرية المعاصرة سيعرف تحولا جذريا تمليه - تحديدا - مستوجبات النقل السريع وإسكان أعداد هائلة من السكان في الضواحي، وهذا ما شهدته باريس بالفعل خلال فترة الخمسينيات والستينيات والسبعينيات، وتجسد في أسطع صوره في المشاريع التحديثية الكبرى في أواخر عهد ديجول (De Gaulle)، وخلال عهد بومبيدو (Pompidou) [53].الذي تجدد فيه الاعتقاد بحتمية التحديث وفوائده الجمة، قبل أن يسترجع التراث مكانته وتتأكد ضرورة حمايته مجددا منذ ثمانينيات القرن العشرين.

3 - 2 - جمالية الوظيفة والتكنولوجيا: رمزية مركز بومبيدو

لم يمنع تلاشي حلم لوكوربوزيي باريس من الإقبال على المستقبل وتسخير أدوات الحداثة التكنولوجية والتقنية لتحسين ظروف عيش سكانها وتحقيق النجاعة التي يتطلبها العصر. وهذا ما تجسد خصوصا في سنوات حكم الرئيس بومبيدو (Pompidou) التي غيَّرت وجه باريس من جديد: فها هو القطار الجهوي السريع المعروف بـ R.E.R. قد بدأ يخترق أعماق المدينة، بداية من العام 1970، ناقلا سكان أقصى الضواحي منها وإليها، وها هو طريق السيارات السريع الدائري المعروف بـ Périphérique يحيط بباريس منذ العام 1973 كأنه سور من نوع جديد، وها هو برج مونبارناس (Montparnasse) (1973) يرتفع نحو السماء إيذانا بدخول باريس الحداثة على النمط الأمريكي، وها هي مباني حي ليهال (Les Halles) (سوق

الجملة القديم في قلب باريس والذي نقل إلى خارج المدينة) تتعرض للهدم فيتحقق بذلك جزئيا حلم لوكوربوزيي بمسح المدينة القديمة وإحلال الجديد مكانها، ولكن ذلك الهدم كان صدمة لحماة التراث المعماري، حيث طالت المعاول المباني الحديدية التي شيدها المهندس بالتار (Baltard) (1854 - 1866)، لكن فرنسا تلك الفترة، وهي التي كانت مؤمنة إيمانا راسخا بضرورة التحديث، لم تبال بهم، وها هو مطار شارل ديجول (1974) يجعل من باريس إحدى أهم نقاط النقل الجوي في العالم، وها هي الأحياء السكنية الضخمة تمتد عبر الضواحي على مرمى البصر.

إن هذه التحولات الجذرية خلال سبعينيات القرن العشرين قابلها في مجال العمارة مشروع أدخل باريس من جديد تاريخ العمارة من بابه الواسع، وهو مشروع أحد أول المعالم المعمارية التكنولوجية والمعروف بمركز بومبيدو (Centre Pompidou) (1971 - 1977) [54]، الذي لم يكن ليرى النور لولا جرأة الرئيس بومبيدو في اختياره واعتقاده الراسخ في إمكانات الفن المعاصر. ويعتبر هذا المشروع الجريء في قلب العاصمة الفرنسية وحي ليهال، الذي صممه المهندسان ريتشارد روجرز (Richard Rogers) ورينزو بيانو (Renzo Piano)، تجديدا للثقة في التكنولوجيا وقدرتها على إفراز جمالية جديدة مبدعة تتجاوز التحجر الذي آلت إليه الحداثة المعمارية، وتأكيدا على قدرة باريس على الاضطلاع بدور رائد في مجال الإبداع والتجديد المعماري، في وقت بدأت فيه الإفرازات السلبية للعمارة الحديثة تظهر للعيان، وبدأ الشك يراود الجيل الجديد من المعماريين في قدرة الحداثة المعمارية على مواجهة التحديات المعاصرة، وبدأ بعضهم يعمل على إحياء الماضي والتراث التاريخي وتوظيفه في المشاريع المعمارية الجديدة، وبعضهم الآخر يختبر الإمكانات التي يوفرها الفكر البنيوي الذي عرف تجددا في سبعينيات القرن العشرين.

في هذا الظرف الحساس، جاء مركز بومبيدو بطابعه البنيوي البحت (Constructiviste) [55]، ليجدد الثقة في التكنولوجيا ويكسر القيود التراثية والحداثية في آن واحد، في شكل دعوة جريئة لمواصلة التجارب الإبداعية التي تذكرنا بإيفل ولوكوربوزيي، بل وبسان دوني ونوتردام، إذ إنه على الرغم من اختلاف الظروف والوسائل المسخرة ولغة التعبير فإن كل هذه المنجزات تجمع بينها الرغبة في كسر القيود والتطلع إلى الجديد.

هذا، ويعد مركز بومبيدو معلما لا تاريخيا بأتم معنى الكلمة، فهو يخضع حصرا لمعايير تقنية ووظيفية بحتة، كأن مصمميه لم يكلفا نفسيهما عناء التفكير في شكل وجمالية الواجهة التي ما هي إلا إفراز مباشر لمتطلبات وظيفة المبنى وليست محل تشكيل فني كما جرت العادة في فن العمارة، وإن كانت ألوانه الأولية الصارخة اللامعة تضفي عليه جمالا ديناميكيا لا يمكن للناظر أن يتجاهله.

وباعتبار أن أحد أهم مكونات المبنى هو معرض الفن الحديث (Galerie d'Art Moderne) الذي يحتل طابقين كاملين، فقد آثر المهندسان إفراغ المجال الداخلي لمختلف الطوابق من أي عوائق وحواجز، وهذا ما توصلا إليه بطرد المكونات الخدماتية من أنابيب ودرج آلي إلى خارج الفراغ الداخلي، فأصبحت هذه المكونات - التي غالبا ما يلجأ المهندسون إلى إخفائها عن الأنظار - هي أهم مكونات الواجهة، إن صح استعمال هذا اللفظ في هذا المقام. فتحرر بذلك الفراغ الداخلي تماما ليترك المجال للوظيفة المرجوة، وقد عبر عن ذلك بيانو بقوله إن المبنى قد صُمِّم ليكون فقط ثوبا للوظيفة أو أرضية مهيأة لتجري فيها أحداث مختلفة (وهو يقصد الوظائف والأنشطة)، رافضا بذلك استعمال عبارة مبنى، التي توحي بشكل معين منته، ومؤكدا أن الوظيفة وتهيئة المجال لها لتجري في أحسن الظروف أهم من الإطار المادي، علما أن هذا التوجه الفكري الذي هيمن على سبعينيات القرن العشرين كان نتاج أزمة الحضارة الغربية الاستهلاكية التي عبرت عنها أحداث العام 1968، وأكدها فيما بعد تراجع النمو وأزمة الطاقة، ما جعل مهندسين من قبيل روجرز وبيانو يبحثان عن بدائل جذرية تخرج الحداثة من أزمتها.

لقد حقق روجرز وبيانو، إلى حد ما، حلم لوكوربوزيي في أن يكون المبنى آلة لتحقيق مستلزمات الوظيفة. على أن آلة مركز بومبيدو تتميز بحيويتها من خلال بريق الألوان، والتشابك المعقد للدعائم والأنابيب والزجاج، والحركة الدءوبة لمستعملي المبنى، الذي أصبح بذلك مصنعا ثقافيا بكل المعايير، وإن نعته منتقدوه بمصفاة البترول للتشهير بشكله الغريب، وكأن الظروف التي أحاطت ببرج إيفل في سنواته الأولى تتكرر بشأن مركز بومبيدو، فهذان المعلمان بعد تعرضهما للنقد اللاذع تمكنا شيئا فشيئا من فرض وجودهما تحت سماء باريس، بل أصبحا من جملة أهم معالمها.

3 - 3 - المشاريع الميترانية: آخر المشاريع الباريسية الكبرى

دخلت عمارة باريس عهدا جديدا بحلول ثمانينيات القرن العشرين، فقد تعامل الرئيس الاشتراكي فرانسوا ميتران (François Mitterrand) مع عمارة وعمران باريس تعامل الأمير أو الملك، عندما أطلق عددا من المشاريع الكبرى من قبيل مشروع توسعة وتجديد اللوفر وقوس لاديفونس (Arche de la Défense) ومعهد العالم العربي وغيرها كثير، وقد كان هدفه من ذلك مزدوجا: تجديد دور باريس المعماري والعمراني من جهة، وتخليد اسمه كأحد كبار القادة المشيِّدين من جهة أخرى.

لو شُبِّهت الإنجازات المعمارية الميترانية بالمشاريع الكبرى التي عرفتها فرنسا منذ كاتدرائيات القرون الوسطى وخلال العصور الكلاسيكية، غير أنها وإن كانت تبين استمرارية ولع حكام فرنسا بالعمارة والعمران، تظل، في نظرنا، متواضعة مقارنة بما سبقها في تاريخ العمارة الفرنسية والعالمية، ولعل ذلك يرجع إلى تعدد وتنوع مشارب العمارة في القرن

العشرين، وتراجع دور فرنسا أمام أمم أخرى في هذا المجال، وأزمة فن العمارة كعنصر حضاري فاعل، كما أنه لا يوجد مجال للمقارنة بين الأموال والإمكانات المخصصة مثلا لإنجاز إحدى كاتدرائيات القرون الوسطى والمشاريع الحديثة، فأهم الإنجازات الميترانية، وهي اللوفر الكبير وقوس لاديفونس ومكتبة فرنسا الكبرى، لا تتعدى تكلفتها مجتمعة، بالاعتماد على مبدأ النسبية، الميزانية التي كانت تخصصها فرنسا العصور الوسطى لإنجاز كاتدرائية قوطية واحدة [56].

وعلى الرغم من هذا فإن الإنجازات الميترانية تظل في نظرنا شاهدا على رغبة فرنسا وباريس - تحديدا - في استرجاع مكانتها السالفة التي أحست كأنها تفلت من بين أيديها في زمن تباشير العولمة وبروز قوى إقليمية عالمية جديدة تطمح بدورها إلى لعب الأدوار الأولى في مجال الإبداع والتأثير الحضاري، وبروز مدن أوروبية وعالمية كثيرة أكثر نشاطا في مجال الإبداع المعماري والعمراني، فكانت المشاريع الميترانية ردة فعل باريس على الخوف من الركود والرضا بالموروث.

هذا ومن أهم إنجازات الفترة الميترانية إعادة تأهيل متحف اللوفر (Musée du Louvre) (1983 - 1989) من تصميم المهندس العالمي بي (I. M. Pei)، ونعتقد أنه من الطبيعي أن نختم هذا البحث بهذا المعلم الذي يلتقي فيه التاريخ بالحاضر والمستقبل، والذي يستمد قوته من جمعه بين التناقضات، تلك التناقضات التي أغنت عمارة باريس وعمرانها على مر العصور. فهو معلم للماضي والحاضر في آن واحد. فهرم اللوفر الزجاجي الكبير الذي أراده ميتران يذكر بمصر الفرعونية في الوقت ذاته الذي استُعملت فيه أحدث تقنيات البناء، خصوصا الزجاج الذي تناقض خفته وشفافيته ضخامة وسمك الحجارة، فيكون الهرم معلما شفافا يسمح للعين باختراقه لرؤية ما وراءه من واجهات كلاسيكية. كما أن الهرم يرمز في الوقت نفسه إلى ثقل الماضي، بينما يدعو شكله الهندسي المجرد إلى استشراف المستقبل وقطع الصلة مع الماضي وأشكاله، وهو كذلك توفيق بين طرازين معماريين قد يبدوان متناقضين، وهما الطراز الكلاسيكي الأكاديمي الذي يمثله اللوفر القديم من جهة، والعمارة التكنولوجية التي يعكسها اللوفر الجديد بهرمه الزجاجي - الحديدي ذي الهيكل الثلاثي الأبعاد.

كما أن مشروع اللوفر الجديد معلم للتحدي والتواضع في آن واحد. فهو يقف متحديا الواجهات الكلاسيكية الضخمة المحيطة به، على أنه في الوقت نفسه ما هو إلا مدخل لأروقة المتحف الجديدة التي أحدثت تحت الأرض والتي لا يراها الناظر إلا إذا دخل إليها عبر الهرم.

وتندرج إعادة تأهيل اللوفر في إطار التوجه الجديد المتمثل في إعادة استعمال وتأهيل المعالم المعمارية التراثية، مثلها مثل عملية تحويل محطة أورسي (Orsay) للقطارات إلى متحف أورسي (1984 - 1986) الذي يعرض فنون القرن التاسع عشر ويكمل متحف اللوفر.

بهذا لم تقتصر باريس نهاية القرن العشرين على إبداع معالم جديدة، بل أعادت كذلك اكتشاف تراثها، فأعطت مشاريع من قبيل اللوفر وأورسي دفعا قويا للسياحة الباريسية، وأكدت دور التراث والذاكرة التاريخية في صنع صورة متجددة للمدن المعاصرة.

واللوفر مثله مثل نوتردام يعتبر أحد معالم استمرارية التاريخ الباريسي ونهضة فرنسا، فبداياته ترجع إلى العام 1200 عندما بدأ فيليب أوجست بناءه على شكل قلعة دفاعية، ثم اتخذه شارل الخامس في القرن الرابع عشر مسكنا له، وفي العام 1546 أكد فرانسوا الأول مكانة اللوفر كمقر سكني لملوك فرنسا عندما جدده ليتماشى مع نمط العيش الذي أوجده عصر النهضة الفرنسية، وفي عهد كاترين دو ميديسي رُبط اللوفر بقصر التويلري (Tuileries) فأصبح اللوفر مجمعا عمرانيا ملكيا وسط باريس، وتواصلت الأشغال على يد هنري الرابع، ثم لويس الثالث عشر، وبعده لويس الرابع عشر، الذي انتهت في عهده أشغال الساحة المربعة المحاطة بواجهات ذات زخرفة أنيقة أعطت اللوفر شكله الكلاسيكي الأكاديمي الصارم الذي اختارته فرنسا طرازا رسميا لها في منتصف القرن السابع عشر، عبر تأسيس أكاديمية الفنون والتخلي نهائيا عن فن الباروك، فكانت واجهته الشرقية المؤدية إلى مقر سكنى ملوك فرنسا أشهر صورة معمارية في أوروبا، وكانت محل تقليد من عدد من الأمراء المحليين الألمان الذين كانوا يرون في ملوك فرنسا المثل الذي يحتذى، فبنوا عددا من «اللوفرات» الصغيرة في عواصمهم، غير أن مكانة اللوفر تراجعت كثيرا بانتقال البلاط الملكي إلى فرساي في العام 1682، على أن هذا القصر عاد إلى واجهة أحداث التاريخ الفرنسي عندما أجبرت الثورة الفرنسية الملك وحاشيته على الرجوع إليه، وبعد ذلك واصل نابليون الأشغال بإنجاز الجناح الشمالي الذي أتمه نابليون الثالث في العام 1852، وتشكل اللوفر بشكل نهائي في العام 1871 بعد حريق وتدمير التويلري. إن الهدف من هذا السرد التاريخي هو بيان أن اللوفر ارتبط بصناع فرنسا على مدى ثمانمائة عام، ولا غرابة في أن يكون مشروع إعادة تهيئته أهم المشاريع التي حرص عليها الرئيس فرانسوا ميتران العارف بثنايا التاريخ الفرنسي، وهو الذي كان يريد أن يخلد اسمه، فكان اختياره طبيعيا [57].

ومن المشاريع الميترانية الأخرى التي تؤكد استمرارية اهتمام صناع القرار بعمارة باريس على مر العصور وإيمانهم الراسخ بأن عمارتها هي طريقهم إلى الخلود، نذكر قوس لاديفونس الكبير (Grande Arche) الذي انتهت أشغاله في العام 1989، والذي جاء على شكل برجين علوهما 105 أمتار، يربط بينهما ما يشبه الجسر، وبرغم شكله الفريد فإن هذا القوس يربطنا بماضي باريس، فهو يذكر بقوس النصر، وبرجاه يذكران ببرجي نوتردام، كما أن انفتاح القوس في وسطه يجعل منه حلقة وصل بين معالم باريسية تعود إلى فترات تاريخية مختلفة على طول المحور المتجه غربا والموازي لنهر السين، فالمتجول على طول هذا المحور كأنه يسافر عبر الزمن

الباريسي: من قلعة فيليب أوجست بمركب اللوفر والتويلري، إلى ساحة الكونكورد وعهد لويس الخامس عشر، ثم عبر الشانزيليزيه، إلى قوس نصر نابليون إلى حي لاديفونس الحديث الذي يمثل الفترة الديجولية، ومن ورائه الأحياء الممتدة في الضاحية الغربية لباريس، فجسد بذلك القوس الكبير بلاديفونس استمرارية التطور العمراني لباريس وانفتاح داخلها الزاخر بتراث الماضي على خارجها المتطلع إلى المستقبل.

هذا وقد جسدت الفترة الميترانية قوة جذب باريس من جديد، فعلى الرغم من أن هذا العهد تزامن مع نظرية اللامركزية وتشجيع الإدارات والمؤسسات على الانتقال إلى المدن الأخرى، فإن مشاريع الرئيس الكبرى مثل المكتبة الوطنية ووزارة المالية الجديدة وقوس لاديفونس وأوبرا الباستيل ومجمع لافيلات واللوفر الكبير رسخت الدور المركزي لباريس القائم على المشاريع المعمارية الكبرى، فكان ذلك استمرارا لتقليد تأكد على مدى ثمانية قرون [58].

خاتمة: عمارة باريس بين الاستمرارية والقطيعة: باريس وتحديات المستقبل

ارتبط اسم باريس، أكثر من أي مدينة عالمية أخرى، بالتحولات الجذرية التي عرفتها العمارة والعمران في الغرب منذ القرون الوسطى، وتأكد دورها أكثر فأكثر على مدى القرنين الماضيين - التاسع عشر والعشرين - اللذين أفرزت خلالهما هذه الحاضرة ثورات فكرية وجمالية وتقنية غيرت ماهية وصورة المدينة الحديثة إلى الأبد: فباريس هي مدينة البارون هوسمان (Haussmann) الذي جدد مناهج تخطيط وتسيير المدينة وآليات إنتاج نسيجها العمراني، والمهندس إيفل (Eiffel) الذي أقحم تقنية وجمالية الثورة الصناعية في قلب المدينة الكلاسيكية، وهيكتور جيمار(Guimard) مصمم مداخل محطات المترو الفريدة من نوعها والتي طبعت صورة باريس وبينت إمكان تلاحم التقنية الحديثة والذوق الجمالي الراقي، ولوكوربوزيي (Le Corbusier) الذي، وإن ظلت مشاريعه وأفكاره الخاصة بباريس نظرية، فإنه حرص على أن تكون هذه المدينة مجالا لتجسيد أفكاره المعمارية والعمرانية الثورية، وروجرز (Rogers) وبيانو (Piano) اللذين أبدعا جمالية وظيفية تكنولوجية جديدة من خلال مبنى مركز بومبيدو في قلب حي ليهال الباريسي، وباريس هي مدينة المشاريع الميترانية الكبرى من قبيل توسعة متحف اللوفر ومبنى قوس حي لاديفونس، تلك المشاريع التي أكدت تقليدا فرنسيا راسخا في التاريخ يتمثل في رغبة الحكام المستمرة في تغيير صورة المدينة تخليدا لاسمهم في ذاكرة باريس وفرنسا.

من خلال هذه الحلقات المتميزة يتضح لنا أن باريس كانت، على مدى قرن ونصف القرن من الزمن، على الأقل، مركزا لتجديد مناهج وجماليات العمارة والعمران، عكس في آن واحد العبقرية الفرنسية وميولها الراديكالية التجديدية وعبقرية المكان (Genius Loci) الباريسي

المتميزة التي تشكلت على مدى العصور. هذا ونظرا إلى استحالة تقديم عرض شامل وواف عن عمارة وعمران باريس، فقد وقع الاختيار على حلقات تجديدية مختلفة ومتواصلة في آن واحد لتكون محطات في رحلة تاريخية تؤكد الطبيعة الدورية لتجدد الفكر المعماري والعمراني الباريسي واستمراره وإسهامه في تبلور صورة المدينة المعاصرة.

على أن باريس اليوم لم تعد في الواقع تلك المدينة التاريخية، ولم تعد تقتصر على المركز القديم الزاخر بالتراث والجمال والفن الذي غالبا ما نتصور باريس من خلاله، والذي لم يعد يمثل سوى 5% من مجموع المساحة الحضرية للمنطقة الباريسية الكبرى، ولم يعد يأوي سوى مليوني نسمة من بين سبعة إلى ثمانية ملايين من سكان المنطقة الباريسية [59].

إن شخصية وصورة الحاضرة الباريسية اليوم على المحك، حيث يتجاذبها الحنين إلى المركز القديم الذي صنع أمجادها وتاريخها، وضرورة مواصلة عملية التحديث والامتداد على مدى الضواحي الباريسية الكبرى وليدة القرن العشرين، التي أصبحت تشكل، شئنا أم أبينا، المجال الباريسي الفعلي بمشاكله الوظيفية من نقل وسكن وطرق ومنشآت كبرى. فكأن هناك جدلية برزت بين باريس التراث وباريس المستقبل والنجاعة، بين باريس المركز وباريس الأطراف، بين باريس السياحة الثقافية وباريس الحياة الحقيقية والواقع المعيش، بين باريس الجمال والشكل المعماري وباريس الوظيفة التي أصبح فيها الخطاب المعماري والذوق الجمالي يحتل مكانة ثانوية.

من خلال هذه الجدلية المتعددة الأبعاد فإن الإشكالية التي تواجه أصحاب القرار بشأن مستقبل الحاضرة الباريسية تتعدى اليوم مسألة التراث والشكل المعماري والفن العمراني لتطرح مسألة مستقبل هذا الجسم الضخم من حيث مكانته بين حواضر العالم الكبرى، ففي السنوات العشر الأخيرة بدت باريس كأنها قد دخلت، بعد المشاريع الميترانية الكبرى، مرحلة تراجع إذا ما قورنت ديناميكيتها العمرانية بتلك التي شهدتها مدن مثل لندن وبرلين، بل وحتى برشلونة، هذه المدن التي تبنت مشاريع عمرانية طموحة جعلتها تحتل الصفوف الأولى في السباق بين الحواضر الأوروبية الكبرى.

لقد حاولنا أن نبين في هذا البحث أن قوة دفع العمران والعمارة الباريسية عبر العصور تكاد ترتبط بإرادة الحكام وتصميمهم على تغيير صورة هذه المدينة التي رأوا فيها دائما رمز وقلب فرنسا النابض، لذا فإن مستقبل باريس سيرتبط لا محالة مرة أخرى بإرادة أصحاب القرار، من رئيس الجمهورية إلى رئيس البلدية مرورا برئيس المنطقة الباريسية (جزيرة فرنسا)، غير أن هؤلاء كلهم لم يعودوا في موقع لويس الرابع عشر أو نابليون أو نابليون الثالث، بل وحتى ميتران، فالإشكاليات التي تواجههم لم تعد أبدا تقتصر على تجديد صورة المدينة من خلال مشاريع معمارية كبرى مجددة، بل تتعدى ذلك إلى مسألة إيجاد تلاحم بين أجزاء كثيرة متباينة، تشكل اليوم هذا الجسم الضخم الغريب برغم تنافرها والاختلاف الكبير بينها، هذه

الأجزاء التي تفصل بينها منشآت النقل الكبرى (من سكك حديد وطرق سريعة)، وفي بعض الأحيان مناطق غابية، تتداخل فيها المجالات السكنية والمساحات الزراعية ومناطق النشاط الصناعي والخدماتي والقطاعات الطبيعية والمنشآت القاعدية [60]. إن التحدي الكبير الذي يواجه باريس اليوم يكمن في التعامل الذكي مع هذه المعطيات التي تطبع اليوم كل الحواضر العالمية الكبرى مع المحافظة، في الوقت نفسه، على التراث المعماري الذي سيظل يشكل حلقة لا يمكن الاستغناء عنها، لأنه يمثل الذاكرة التاريخية والحس الجمالي الذي نحن في حاجة إليه، والذي غالبا ما تفتقده المشاريع العمرانية الضخمة في أطراف المدن التي تخضع لمعايير وظيفية بحتة.



ساحة الفوسج: الخضرة والآجر والحجارة أحد أول نماذج الفن العمراني في باريس



ساحة الكونكورد المفتوحة أحد نماذج الفن العمراني قبل الثورة الفرنسية وتظهر وسطها المسلة الفرعونية، وفي الخلف على الضفة الأخرى للسين يظهر قصر بوربون بواجهته الإغريقية



نافورة ساحة الكونكورد تجسد دخول الفن إلى المدينة والمجال العام



باريس والسين والضاحية الباريسية كما ترى من السماء



على ضفاف نهر السين



واجهة نوتردام الرئيسية ببرجيها وفي الأعلى إلى اليسار نوتردام تتقدم جزيرة لاسيتي

وكأنها مقدمة سفينة



سان دوني وخطوطها العمودية المنطلقة نحو السماء



داخل سان دوني الملون تعمه الأنوار



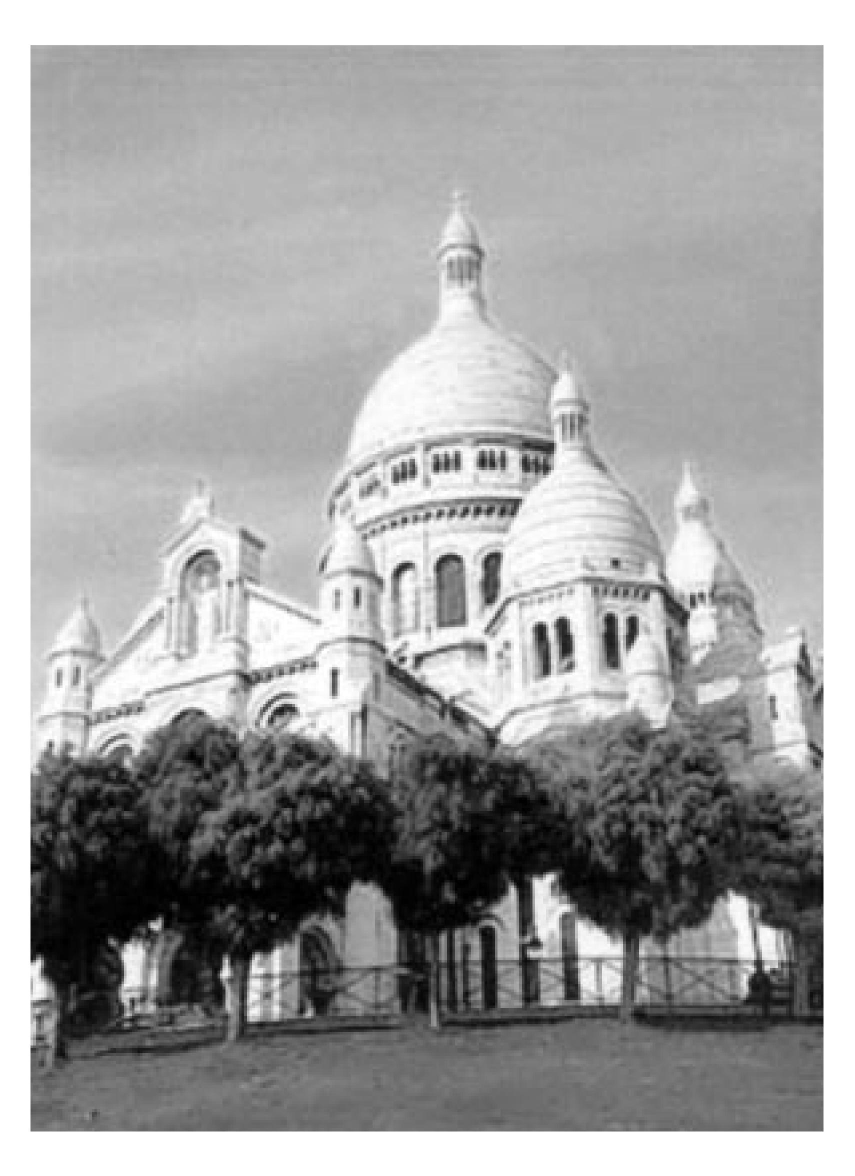
قبة البانثيون



مبنى المادلين ذو الطابع الإغريقي



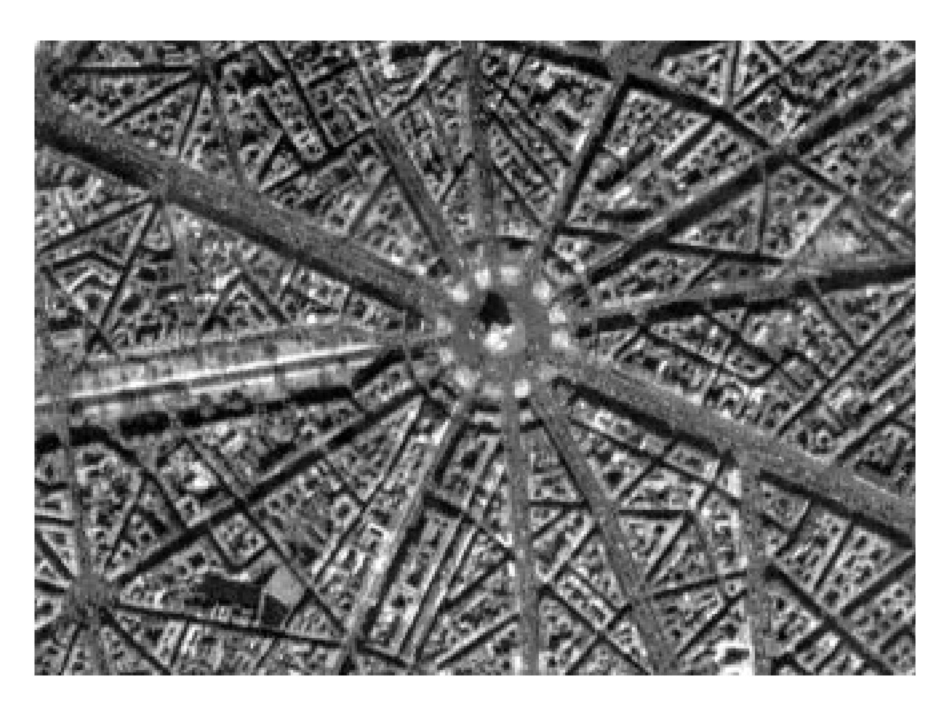
قوس النصر: منظر نحو الأعلى



كنيسة القلب المقدس ذات الطابع البيزنطي



واجهة من الأوبرا المزخرفة



باريس الهوسمانية: ساحة النجمة (قوس النصر) وتفرع الشوارع انطلاقا منها



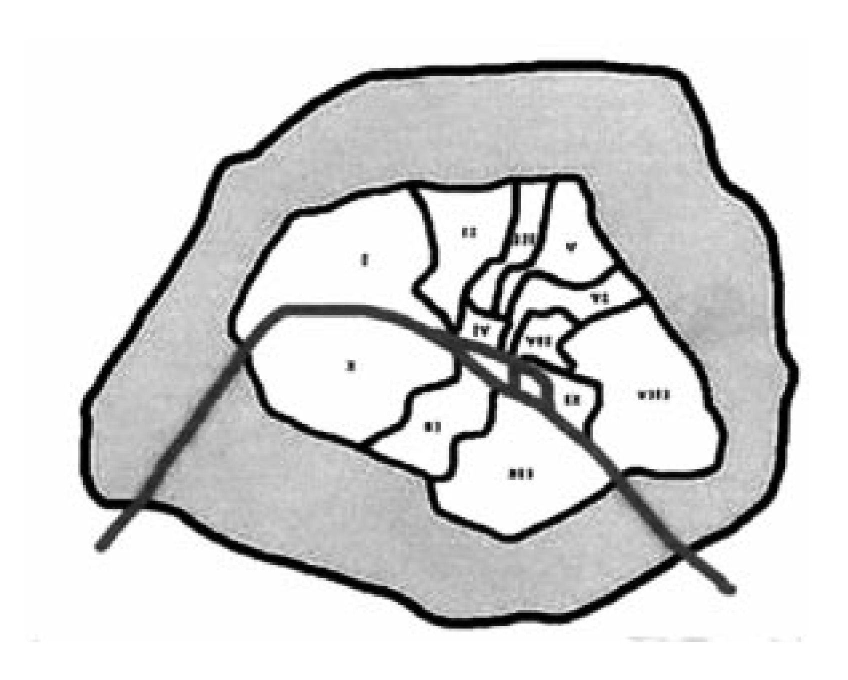
واجهة مبنى محطة قطارات الشرق



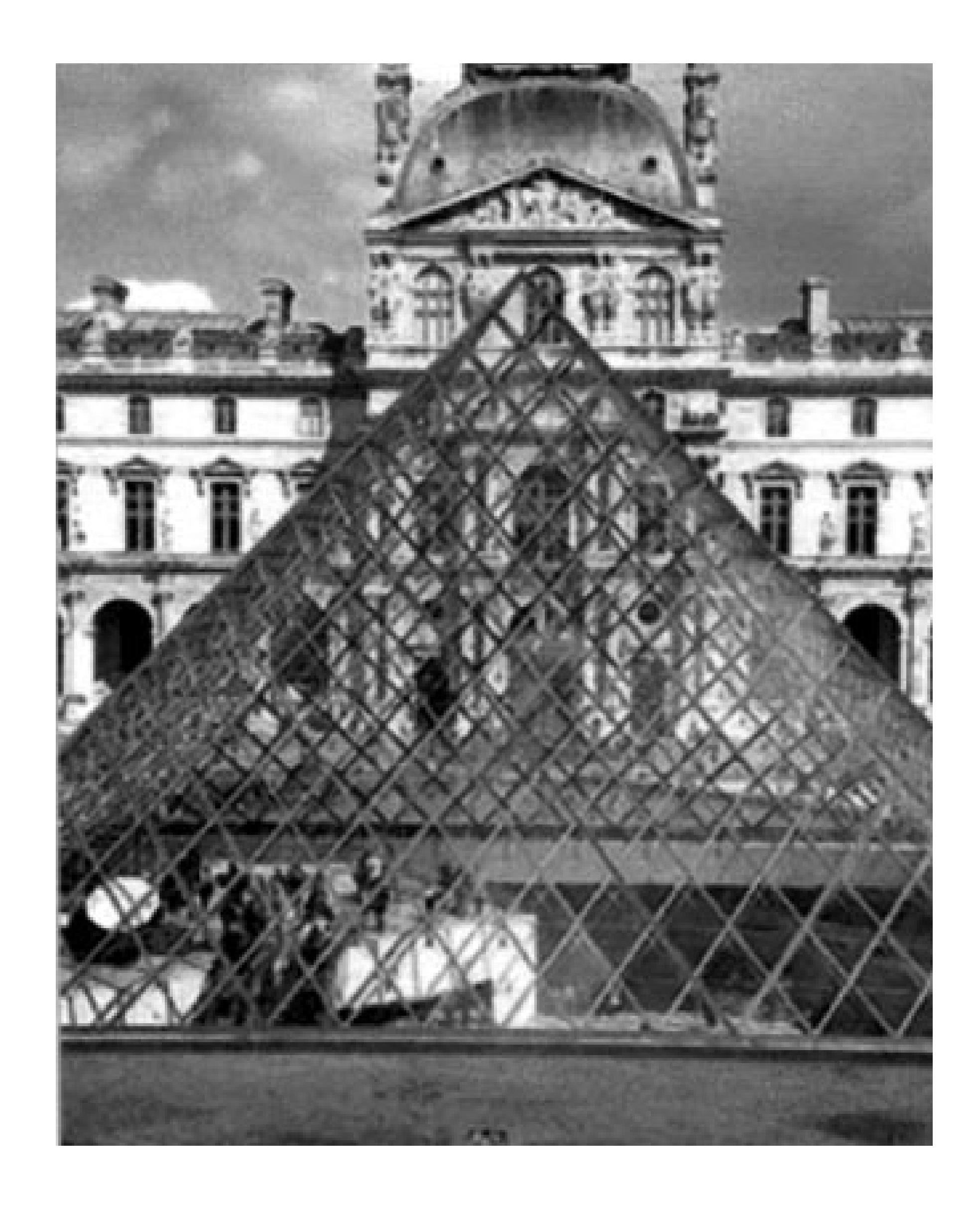
جزيرة لاسيتي تخترقها الشوارع التي شقها هوسمان



نموذج الواجهة الهوسمانية المنتظمة



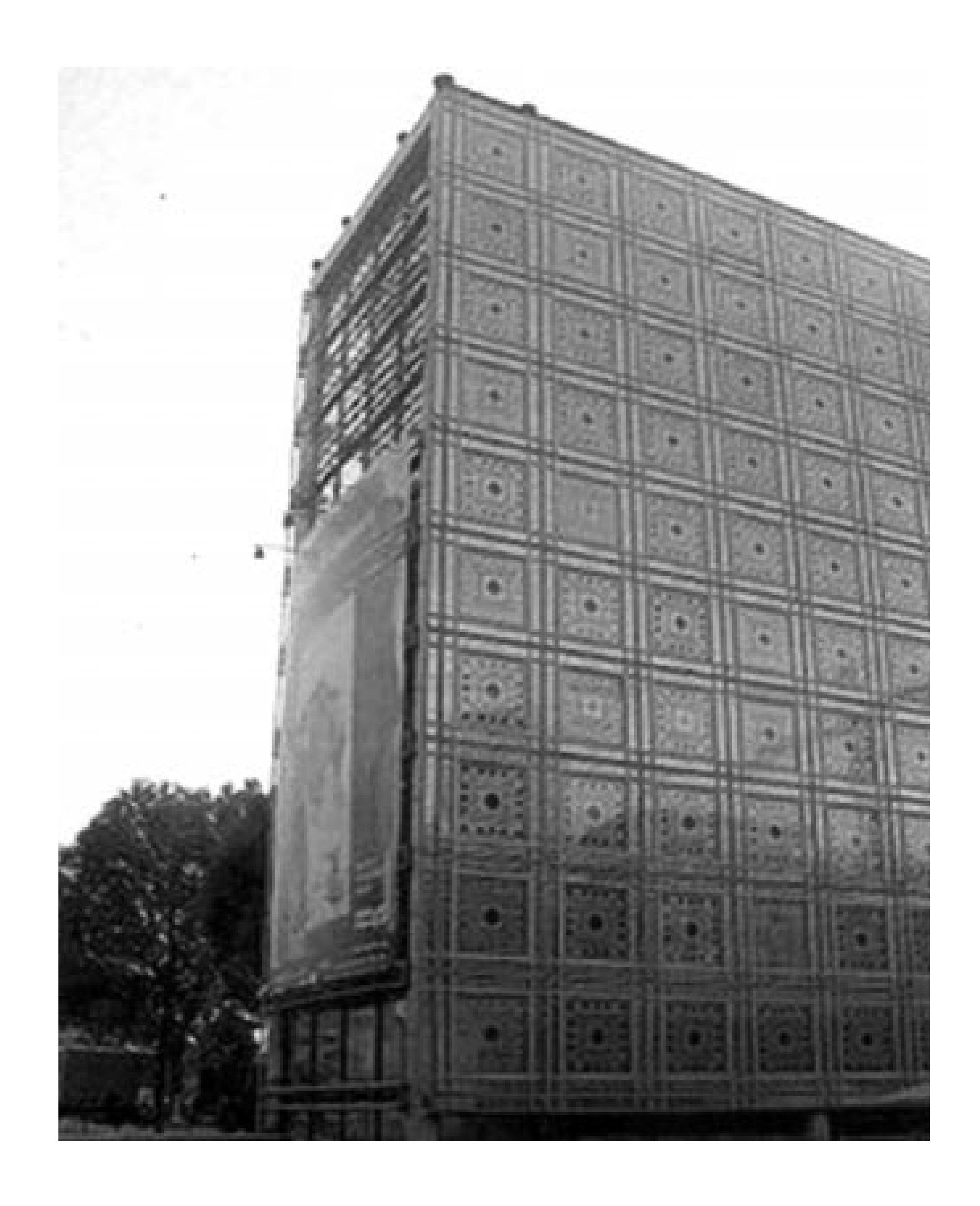
توسع المجال الإداري لباريس (١٨٦٠)



اللوفر: الواجهة الكلاسيكية والهرم



قوس لاديفونس



معهد العالم العربي: الواجهة الجنوبية ذات الخلايا الذكية

التي تتفاعل مع ضوء الشمس



باريس الجديدة: حي لاديفونس والضاحية كما يظهران من داخل باريس



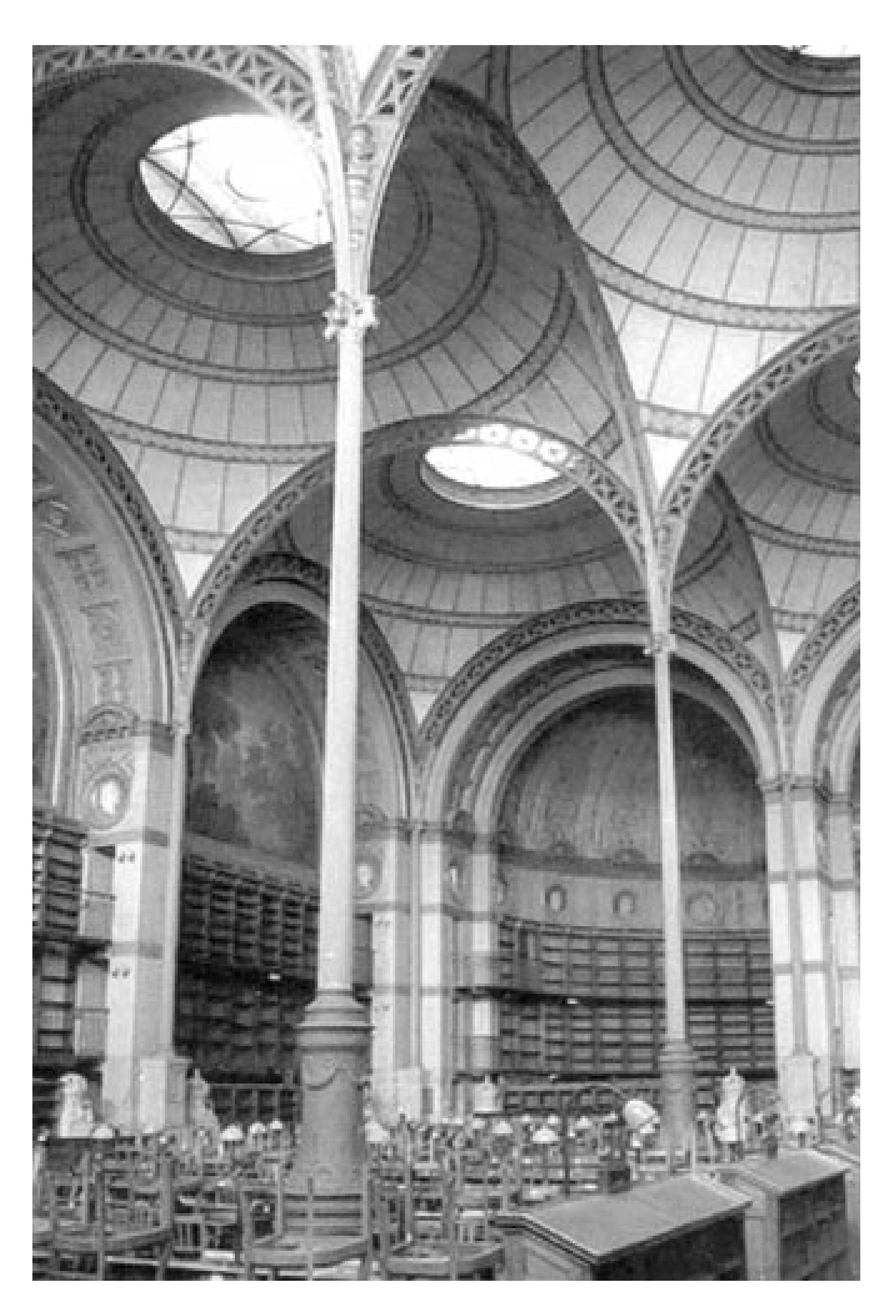
واجهة مركز بومبيدو بمكوناتها الحديدية ودرجها الآلي



باريس كما تصورها لوكوربوزيي في ثورته على الإرث العمراني التاريخي



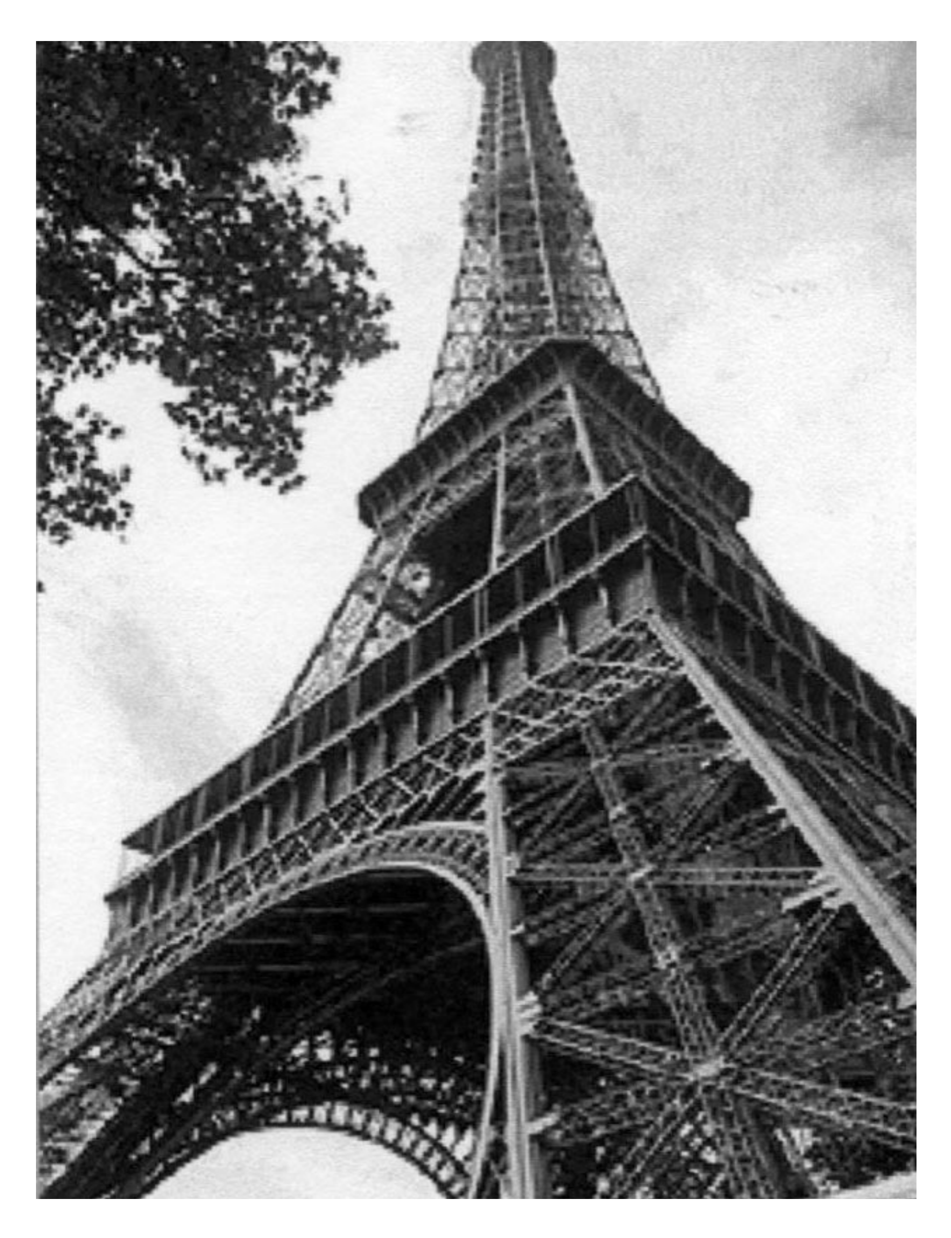
مدخل محطة مترو: جمالية الحديد والزجاج والطبيعة



قاعة القراءة بالمكتبة الوطنية: استغلال تقنية الحديد



أحد مداخل المترو وترى أقواس شارع ريفولي إلى اليسار



برج إيفل: منظر إلى الأعلى

الهوامش

1. Duby, Georges, L'art et la société (Moyen Age - 20ème siècle), Paris, Quarto Gallimard, 2002, p. 122.
2. Dhôtel, Gérard, Paris, Paris, Collection Les essentiels Milan, 1995, p. 34.
3. Godeau, Jérôme (Sous la direction de), Le promeneur de Paris (10 promenades de la Rive Droite), Paris, Paris-musées/Actes Sud, 1999.
4. Temko, Allan, Notre-Dame de Paris, clé du monde gothique, Paris, Pierre Laffont, coll. Marabout Université, 1957, p. 83.
5. مما يؤكد هذه الملاحظة من وجهة النظر الديموجرافية أن عدد سكان باريس يعادل مجموع سكان المدن الفرنسية الكبرى الخمس التالية (مارسيليا وليون وتولوز ونيس وستراسبورج). انظر:
Frémont, Armand, France, géographie d'une société, Paris, Flammarion, 1988, p. 204.
6. Duby, Georges, op. cit., p. 127.
7. Temko, Allan, op. cit., p. 96.
8. Duby, Georges, op. cit., p. 682.
9. Raeburn, Michael (Edited by), Architecture of the Western World, 2nd Edition, London. Macdonald & Co. (Publishers), 1988, p. 12.
10. Ibid., p. 98
11. Temko, Allan, op. cit., p. 119.
12. Magi, Giovanna, Tout Paris, Florence, Casa Editrice Bonechi, 2002, p. 8.
13. Temko, Allan, op. cit., p. 141.
14. Pays et Gens d'le-de-France, Collection Pays et Gens de France, Paris, Lib. Larousse, Sélection du Reader's Disgest, 1984 (Rédaction des légendes: O. Dot; Documentation: N. Orlando, p. 6.
15. Temko, Allan, op. cit., p. 247.
16. Godeau, Jérôme (Sous la direction de), op. cit., p. 19.
17. طور هذا المفهوم مؤرخ العمران هنري لافدان، انظر:
Lavedan, Henri, Histoire de l'urbanisme, Paris, H. Laurens, 3 T., 1941-1952, Réédition 1991.
18. Magi, Giovanna, op. cit., p. 114.
19. Norberg-Schultz, Christian, La signification dans l'architecture occidentale, trad. française, 4ème édition, Bruxelles, Pierre Mardaga éditeur, 1977, p. 289.
20. Raeburn, Michael (Edited by), op. cit., p. 197.
21. Norberg-Schultz, Christian, op. cit., p. 289.
22. Ibid., p. 290.
23. Ibid.
24. Godeau, Jérôme (Sous la direction de), op. cit., p. 88.
25. Ibid., p. 118.
26. Raeburn, Michael (Edited by), op. cit., p. 198.

27 Dhôtel, Gérard, op. cit., pp. 44-45.

28 Godeau, Jérôme (Sous la direction de), op. cit., pp. 38-39.

29 Magi, Giovanna, op. cit., p. 73.

30 Glancey, Jonathan, The Story of Architecture, New York, D.K. Publishing, 2000, pp. 118-120.

31 Magi, Giovanna, op. cit., p. 94.

32 Favier, Jean, Paris, deux mille ans d'histoire, Paris, Fayard, 1997, p. 199.

33 لم يكن هوسمان أول من حاول تحديث باريس، فقد سبقه الكونت رامبوتو (Comte Rambuteau) الذي أصبح محافظا في العام 1833، وأخضع ما يقارب خمسمائة بيت للهدم بهدف إقامة شوارع مستقيمة، غير أن أشغال رامبوتو التي كانت في شكل عمليات متفرقة وتفتقر إلى مخطط شامل غدت لا تذكر كثيرا في كتب التاريخ العمراني لباريس التي تولي كل الاهتمام للأشغال الهوسمانية التي لم تكن ممكنة لولا سابقة رامبوتو.

34 كان عمران المدينة يخضع لقانون يعود إلى العام 1783 يحدد عرض الشوارع العامة بعشرة أمتار، وكانت الشوارع التي يقل عرضها عن خمسة أمتار كثيرة.

35 Fournel, Victor, Paris nouveau et Paris futur, Paris, J. Lecoffre, 1865.

36 Dhôtel, Gérard, op. cit., p. 10.

37 Lameyre, Gérard, Haussmann, préfet de Paris, Paris, Flammarion, 1958.

38 Haussmann, Georges-Eugène, Mémoires, Paris, V. Havard, 1890.

39 أصبحت المصانع الكبرى جزءا لا يتجزأ من النسيج العمراني لباريس، وكانت أهمها في عهد الإمبراطورية الثانية هي مصانع الميكانيكا والحديد والغاز.

40 Raeburn, Michael (Edited by), op. cit., pp. 230-231.

41 Godeau, Jérôme (Sous la direction de), op. cit., p. 19.

42 Benevolo, Leonardo, Histoire de l'architecture moderne, T. 1 (La Révolution industrielle), Trad. de l'italien par Vera et Jacques Vicari, Paris, Dunod-Bordas (Collection Espace et Architecture), 1978.

43 Godeau, Jérôme (Sous la direction de), op. cit., p. 92.

44 Raeburn, Michael (Edited by), op. cit., p. 231.

45 Pays et Gens d'Ile-de-France, op. cit., p. 6.

46 Dhôtel, Gérard, op. cit., p. 36.

47 Magi, Giovanna, op. cit., p. 70.

48 Raeburn, Michael (Edited by), op. cit., pp. 220-221.

49 Magi, Giovanna, op. cit., p. 98.

50 Glancey, Jonathan, op. cit., p. 140.

51 Raeburn, Michael (Edited by), op. cit., pp. 249-250.

52 Le Corbusier, La Ville Radieuse, Paris, Vincent Fréal, 1933.

53 من أهم هذه المشاريع شبكات المواصلات تحت الأرض التي تسمح بتفادي تقاطعات الطرق داخل المدينة، والطرق السريعة المحيطة بالمدينة، وشبكة النقل العام المتمثلة في القطار الجهوي السريع (R.E.R)، وتجديد حي ليهال ومحيط محطتي قطارات مونتبارناس وليون، والمجمعات العمرانية في الضواحي.

54 Glancey, Jonathan, op. cit., p. 204.

55 Raeburn, Michael (Edited by), op. cit., p. 283.

56 Duby, Georges, op. cit., p. 1103.

57 Magi, Giovanna, op. cit., pp. 34-35.

58 Favier, Jean, op. cit., pp. 226-227.

59 Panerai, Philippe, Paris métropole. Formes et échelles du grand Paris, Paris, Éditions de La Villette, 2008.

60 Ibid.

قائمة المراجع

- Benevolo, Leonardo, Histoire de l'architecture moderne, T. 1 (La Révolution industrielle), Trad. de l'italien par Vera et Jacques Vicari, Paris, Dunod-Bordas (Collection Espace et Architecture), 1978.
- Dhôtel, Gérard, Paris, Paris, Collection Les essentiels Milan, 1995.
- Duby, Georges, L'art et la société (Moyen A'ge - 20ème siècle), Paris, Quarto Gallimard, 2002.
- Favier, Jean, Paris, deux mille ans d'histoire, Paris, Fayard, 1997.
- Fierro, Alfred, Histoire et dictionnaire de Paris, Paris, Robert Laffont, coll. Bouquins, 1996.
- Fournel, Victor, Paris nouveau et Paris futur, Paris, J. Lecoffre, 1865.
- Frémont, Armand, France, géographie d'une société, Paris, Flammarion, 1988.
- Glancey, Jonathan, The Story of Architecture, New York, D.K. Publishing, 2000.
- Godeau, Jérôme (Sous la direction de), Le promeneur de Paris (10 promenades de la Rive Droite), Paris, Paris-musées/Actes Sud, 1999.
- Haussmann, Georges-Eugène, Mémoires, Paris, V. Havard, 1890.
- Lameyre, Gérard, Haussmann, préfet de Paris, Paris, Flammarion, 1958.
- Lavedan, Henri, Histoire de l'urbanisme, Paris, H. Laurens, 3 T., 1941-1952, Réédition 1991.
- Le Corbusier, La Ville Radieuse, Paris, Vincent Fréal, 1933.
- Loyer, François, Paris XIXe siècle: l'immeuble et la rue, Paris, Hazan, 1994.
- Magi, Giovanna, Tout Paris, Florence, Casa Editrice Bonechi, 2002.
- Martin, Hervé, Guide de l'architecture moderne de Paris, Paris, Syros-Alternatives, 1991.
- Norberg-Schultz, Christian, La signification dans l'architecture occidentale, trad. française, 4ème édition, Bruxelles, Pierre Mardaga éditeur, 1977.
- Panerai, Philippe, Paris métropole. Formes et échelles du grand Paris, Paris, Éditions de La Villette, 2008.
- Paris, Autrefois Aujourd'hui, Sélection du Reader's Digest, 3ème édition, 2003.
- Pays et Gens d'le-de-France, Collection Pays et Gens de France, Paris, Lib. Larousse, Sélection du Reader's Disgest, 1984 (Rédaction des légendes: O. Dot; Documentation: N. Orlando).
- Raeburn, Michael (Edited by), Architecture of the Western World, 2nd Edition, London. Macdonald & Co. (Publishers), 1988.
- Temko, Allan, Notre-Dame de Paris, clé du monde gothique, Paris, Pierre Laffont, coll. Marabout Université, 1957.


العدد 3 المجلد 38 يناير-مارس 2010

تأثير الجلوسيماتيا في النظرية السيميائية مدرسة باريس أنموذجا

د. أحمد يوسف (*)

مقدمة

تأمل هذه الدراسة في الوقوف على العلاقة التي تربط السيميائيات المحايثة باللسانيات النسقية ضمن إطار جغرافي محدد في أوروبا تعميما وباريس تخصيصا، لأن السيميائيات الحديثة نشأت نشأة أوروبية وأمريكية، ومن ثم ينبغي أن نبرز الدور الفعال الذي أدته باريس التي كانت عاصمة للفكر والنقد، وقد أسهمت إسهاما نوعيا في احتضان المعرفة السيميائية من أقطار أوروبية مختلفة.

وسنعمد إلى بيان الإطار النظري للعلاقة بين مفهومي المحايثة والنسق انطلاقا من ثورة كتاب «مقدمات في نظرية اللغة» ليامسليف Louis Hjelmslev [1899 - 1965] على صعيد الإبيستمولوجيا الخالصة وتأثيرها القوي في سيميائيات مدرسة باريس تاريخا وأبعادا وآفاقا.

إننا ندرك الصلات العميقة بين اللسانيات النسقية والسيميائيات المحايثة، والسبب الرئيس يرجع إلى أهمية اللغة الواصفة التي كتب بها يامسليف بحوثه اللسانية والسيميائية التي تجاوزت بعض عوائق البلاغة اللغوية في تأسيس مصطلحية جديدة تنهض بكتابة علمية راسخة في العلوم الإنسانية. لقد استندت الدلاليات البنوية لجريماس Algirdas Julien Greimas [1917 - 1992] وأشياعها إلى المسلك الذي رسمته «المقدمات»، ما جعلها لاحقا مطية للعلز والزلز من أجل تأسيس علم لوصف إنتاج المعنى، ومدارسة مسألة

(*) كلية الآداب - جامعة وهران - الجزائر.

الدلالة مدارسة علمية محايثة. وهو بمنزلة التحدي الذي رفعه كتاب «الدلاليات البنوية: بحث ومنهج»، ووقفت أمامه اللسانيات البنوية عاجزة. لقد استطاع الموضوع السيميائي في مؤلف جريماس أن يخضع لسلطة التوزيع، ويبدأ ذلك من تقسيم اللسان - الموضوع إلى ثلاث لغات يمكن حصرها في الوصف والمنهج والإبيستمولوجيا [1]، وتلك من أبرز سمات الأسلوب العلمي في تحليل الظواهر تحليلا وصفيا.

لا يمكن أن نفصل اللغة الواصفة عن فلسفة الأسلوب من حيث إنه ذو طابع إيحائي ينطلق من الخاص، وينتهي إلى العام. ذلك أن معنى التعبير متأت من مواضعات وظيفية ذات أصول فردية، وهذا ما لا نجد له حظا مقبولا في الاتجاه المتعالي للسيميائيات. ومن ثم فإن السيميائيات المحايثة ذات النزوع البنوي أضفت البعد العقلاني على النظرية السيميائية، وأخرجتها من ضيق النزعة الأحادية إلى سعة النزعة الثنائية. ولعل ذلك ما سيجردها من قدرتها على تحديد الأنطولوجيا. وهو ما سيضعها - أيضا - في خانة الإبيستمولوجيا الخصوصية إذا ارتبطت من منظور الجلوسيماتيا Glossématique [2] وكفاياتها الأكسيوماتية في التقابلات بين الشكل والماهية من وجهة، والتعبير والمحتوى من وجهة أخرى. إن التخوم بين الماهية والشكل يشبهها جاك فونتاني Jacques Fontanille [3] بالحدود الموجودة بين الموضوعين الدينامي والمباشر، كما هي لدى سيميائيات تشارلز سندرس بورس [1914-1839] Charles Sanders Peirce

إن أي حديث عن الخصوصية السيميائية يفرض على المتأمل أن يفهم أسباب استقلال موضوع اللغة، ولعل السبب الرئيس يكمن في تطبيق مبدأ المحايثة في أثناء تحليل المستويات اللسانية لكونها من المسائل المهمة التي أثارها النقاش الإبيستمولوجي [4]، لأنه الكفيل بأن يجعل اللغة في صلب النظرية المعرفية هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى فإنه سمة من سمات التحليل المرجعي لدى أشياع ورثة البنوية. سنشير لاحقا إلى أن ارتباك النزعة المعرفية الواحدية حيال الماهية التي ضرب عنها دو سوسير Ferdinand de Saussure [1857 - 1913] صفحا. وسينجلي الشك [5] - كما سيتضح لنا في ثنايا هذا البحث - عن أصالة اللسانيات الجلوسماتية ومنزلتها الإبيستمولوجية.

تكمن الأهمية الإبيستمولوجية للسانيات الجلوسيماتية [6] في الوقوف على إشكال الماهية الوحيدة والمتجانسة، فكل شيء يرجع إليها. وبذلك لا نستطيع اختزال لسانيات يامسليف وسيميائياته في وصف تبسيطي يضع هذا «العالم الكبير» وفق جورج مونان Georges Mounin [1910 - 1993] في مجرد كونه مريدا لدو سوسير، فإذا كان المعلم الأول مؤسسا للسانيات فإن يامسليف يعد مؤسس المؤسسين [7]، وهذا ما جعل إعجاب جريماس بدو سوسير يتراجع لحساب يامسليف لاحقا.

السيميائيات وتاريخ المعرفة

تنتاب مؤرخ الأفكار بعض الحيرة وهو يروم اجتراح تاريخ السيميائيات المعاصرة في ضبط إحداثيات هذه المعرفة التي تضرب بجذورها في العهود الغابرة، وترتسم معالمها البيانية في العصر الحديث. فمن أي نقطة بدء ينطلق خطها البياني في هذا التاريخ؟ وإلى أي نقطة وصول ينتهي مسارها؟ وإذا طلبنا الحصر للدقة، وركزنا على اتجاه من اتجاهات السيميائيات الذي يتمثل في مدرسة باريس نحسبه يتوافر على جهد غير قليل من نضج مشروعه في فرنسا على وجه العموم وباريس على وجه الخصوص.

صار هذا الاتجاه يستعير من الجغرافيا صفته لتصبح وسما له، بيد أن التسمية الجغرافية ليست لها قيمة علمية في ذاتها، ولكن السؤال المباشر الذي نطرحه بخصوص كتابة تاريخ هذا المنحى في الدرس السيميائي المسمى «سيميائيات مدرسة باريس»: هل نحن أمام مشروع علمي متجانس على صعيد النظرية والتطبيق، حيث يجد توافقا مع توجهات الباحثين أم أن الأمر يتعلق فقط بكتابة سيرة المعلم الأول لهذه المدرسة بكل ما تحمله هذه الكلمة من معنى؟ ففي الواقع إن مثل هذا السؤال تجنبته آن إينو Anne Hénault تجنبا ذكيا وهي تكتب تاريخا للسيميائيات، فاختارت المسلك الثالث لتمزج بين السيرة والتاريخ مزجا لا يكاد يخلو من نتائج لطيفة، ولكنه يثير في الآن نفسه أسئلة حرجة.

هل كتابة تاريخ السيميائيات حاجة ملحة لهذه المعرفة التي لم تصل إلى درجة كبيرة من التشبع ما يجعلها معرضة للهشاشة والطعن في منطلقاتها؟ أم أن تاريخ المعرفة لا يحتاج إلى عامل التراكم الزمني مادامت النظرية تحتفظ بوحدتها على صعيد الافتراضات، وبتجانسها على صعيد المفاهيم، وبمرونتها على صعيد التطبيق، وتقوم على قواعد إبيستمولوجية متينة؟ ومثل هذه الأسئلة التي تطرحها أي كتابة تتغيا تقييد تاريخ هذه المعرفة أو تلك تبدو مشروعة من وجوه.

وردت في الجزء الثاني من كتاب «في المعنى» لجريماس كلمتان تلفت انتباه كل قارئ حصيف من وجهة، وتفرض عليه أن يعود إلى الجزء الثاني لفهم المقصود بـ «الوفاء والتغيير» Fidélité et changement [8] من وجهة أخرى، إن هو رام تقصد دقائق الأمور، وتوخي معرفة المقصد. كيف يوفق الباحث بين الوفاء حيال ما أنجزه في مرحلة سابقة وبين الإخلاص لسيرورة العلم وتطوره إذا فهمنا السيرورة على أنها تراتبية علائقية؟[9] إن الثبات على الرأي مسلك لا يؤيده النقد العلمي الذي ينتصر للفكر متى صحت براهينه، وامتحنت سلامة استدلالاته. ولهذا نلمس لدى المعلم الأول لمدرسة باريس الرغبة في استدراك النقائص وملء الفجوات التي تركتها الدراسات السيميائية السابقة.

ثمة توجس من حدوث الانعطاف الذي قد يفسر بأن النظرية هشة في هذا المنجز أو مرتبكة في ذاك. وفي هذا السياق نتساءل: هل الجزء الثاني من «المعنى» الصادر سنة1983 يلغي جهد سبع سنوات من البحث المتواصل، وينفي نتائج الجزء الأول من كتاب «في المعنى» الصادر سنة 1970 كما أشارت إلى ذلك آن إينو؟ [10]. من التسرع القول إن هاتين الكلمتين تؤشران إلى وجود نقد تقويضي لما أنجز نظريا في كتاب المعنى الأول، أم أن الأمر لا يصل إلى درجة النقد الإبيستمولوجي، وينحصر في مجرد التقويم النظري للسيرورة السيميائية؟

إن الالتفات إلى المعنى - من حيث هو موضوع السيميائيات [11] - متأت لا محالة من تلك الإشارات اللطيفات التي وردت في «مقدمات» يامسليف على نحو غير مسبوق في أدبيات اللسانيات البنوية، إذ إنه يشير إلى المعنى بوصفه عاملا مشتركا بين الألسن، ويمثل لذلك بجملة فحواها «لا أدري» [12] في اللغات الدنماركية والإنجليزية والفرنسية والفنلندية والإيسكيمية [13].

Jeg véd det ikke (danois).

I do not know (anglais).

Je ne sais pas (français).

En tiedä (finnois).

Naluvara (esquimau).

ليخلص إلى أن تحليل المعنى يختلف وفق وجهات النظر المختلفة ومنها المنطقية والنفسية وبطريقة خاصة في هذه اللغات، فهو منظم ومقطع ومتكون وفق اللغات المختلفة [14]، والمعنى هنا في المشروع السيميائي غير منفصل عن النص إنتاجا ووصفا، لأن النص «لا يعرف نفسه إلا داخل عمل وإنتاج» [15]، ولا غرو إذن أن يتصدر «المعنى» عتبات كتابي جريماس [16]، ومؤلفات سيميائية أخرى. علما بأن هذا المشروع يبدأ من جورج بول George Boole [1815 - 1864]، ويشمل دو سوسير ويامسليف وجريماس والشكلانيين الروس ولويس تنيير Lucien Tesniére [1893 - 1954] وكذا هاينز ريشنباخ (1891 - 1956)، كما تشير إلى ذلك آن إينو [17].

لا تتردد روح العالم لدى جريماس في الاعتراف بأن المفاهيم الإجرائية التي شيدها قد ينفد كمونها النظري في أي لحظة تاريخية، ووقتئذ تفقد قدرتها على الحفر في طبقات العلامات والتنقيب في جيوب الأنساق، ومن ثم لا يدفع بها الاستكشاف إلى تحقيق نتائج مهمة. وذلك في مقابل ميلاد مشروع علمي جديد يحدده جريماس فيما يسميه التركيب السيميائي الجهي Sémiotique modale [18]. من الواضح لدى العقلاء من أهل الحكمة أنهم يدركون أن سيرورة العلم وتقدمه لا يشكلان عائقا أمام مراجعة ما أنجز سلفا، وتتقبل

الإشكالات الجديدة التي تحملها الموضوعات السيميائية المستجدة، لأن ذلك لا يتعارض مع الاستمرارية العلمية من منطلق أن تاريخ المعرفة لا يقوم بالضرورة على منطق الوصل. كل ذلك جعل جريماس يدرك أن ثمة أفقا جديدا [19] طفق يلوح في فضاء السيميائيات، وينمو رويدا رويدا. ولا بد من أن تهرع إليه جهود الباحثين من أجل تجديد نسغ النظرية والإبقاء على حيويتها.

باريس والدرس السيميائي

لقد كانت باريس عاصمة للفكر والإبداع اختمرت فيها فكرة «الدرس السيميائي» بعدما نضجت الدراسات اللسانية فصارت علما بلا منازع، مما جعل الـ «كولوج دو فرانس» يخصص كرسيا للسيميولوجيا الأدبية الذي تربع رولان بارت على عرشه باقتراح من ميشال فوكو Michel Foucault [1926 - 1984]، حيث قدم الدرس الافتتاحي في السابع من يناير 1997، وسبق لبارت أن قدم بحوثا سيميائية ذات صبغة أدبية خالصة. وفي أجواء ما بعد ثورة طلاب فرنسا الشهيرة عرفت باريس كيف تكون ملتقى تنصهر فيه الثقافات، وتتلاقح فيه الأفكار، وتتحاور فيه الحضارات وتتبارى فيه الاتجاهات السيميائية وتتناظر الفلسفات، وتتكامل فيه الأسماء (دو سوسير ولوسيان جولدمان Lucien Goldman [1913 -1970] وجوليا كرستيفا Julia Kristeva وتودوروف وبارت وجريماس وراستي وجوزيف كورتاس Joseph Courtés وميشال أريفي وجون كلود كوكي وكرستيان ميتز... إلخ).

أشار بارت - بتواضع العلماء - إلى أنه لم يقدم سوى أبحاث ومحاولات ذات صلة بالسيميائيات، ولم يدع أنه مؤهل لتمثيل السيميائيين. وفي هذا السياق يقول: «أعترف بأنني لم أنتج سوى محاولات، والمحاولة جنس لا يخلو من التباس، تتنازعه الكتابة الأدبية والتحليل العلمي» [20]، وعلى الرغم من أن بحوث بارت اقترنت بالدراسات السيميائية فإنه كان يمارس نقدا مستمرا كلما ركنت المعرفة إلى الثبات، لأن روح الحداثة تعمل على خلخلة المركز، وقدسية الموضوع وصنمية المعنى، وهذا ما كان الشغل الشاغل لجماعة تال كال التي أسسها فيليب سولوريس في العام 1960 بمعية مفكرين آخرين، وشارك في أعمالها دريدا وفوكو وكرستيفا وبارت، التي توجت بكتاب نظرية المجموعة الصادر عام 1968، وقد أبرزت مجلة «تال كال» Tel Quel في مختلف أنحاء العالم مكانة البحث السيميولوجي» [21]، لقد أعطت هذه المؤسسة العلمية التي لها شهرة كبيرة في العالم المشروعية لهذه المعرفة.

نظم رومان ياكبسون Roman Jakobson [1896 - 1982] ملتقى دوليا حول السيميائيات بكازيميرز Kazimierz في بولونيا لينبثق من هذا اللقاء ميلاد الرابطة الدولية للسيميائيات (أو الرابطة الدولية للدراسات السيميائية)، فأسند إلى جريماس الأمانة العامة. لقد أسهم في تأسيس «مجموعة البحث السيميائي اللساني» (GRSL) داخل مختبر الأنثروبولوجيا

الاجتماعية في المدرسة التطبيقية للدراسات العليا والكوليج دو فرانس، بتأثير من كلود ليفي شتراوس Claude Lévi-Strauss [1908] ومشاركة رولان بارت. وعندما نذكر الفريق الذي انضم إلى هذه المجموعة ندرك ذلك المشروع العلمي الذي كان يولد في قلب باريس. ومن هؤلاء جوليا كريستيفا Julia Kristeva [1941] وتزيفتان تودوروفTzvetan Todorov [1939] وجيرار جينيت Gérard Genette [1930] وجون كلود كوكي Jean-Claude Coquet وأوسفالد ديكرو Oswald Ducrot [1930] وفرانسوا راستيي François Rastier [1945] وكريستيان ميتز Christian Metz [1931].

بعد انعقاد ملتقى كازيميرو في بولونيا بدعم وإشراف من منظمة اليونسكو، اندفعت الدراسات السيميائية لارتياد مسالك جديدة في عوالم نظرية العلامات. وعليه نلاحظ أن محاضن السيميائيات في باريس كانت لسانية واجتماعية ومنطقية وفلسفية وبعضها من أصول أوروبية شرقية، خصوصا أن هذه العاصمة أتاحت الحرية لنشاط التفكير العلمي والإبداعين الأدبي والثقافي، وعرفت كيف تسم التراثين الفكري والثقافي بميسمها.

حينما نستدعي خارطة النقد الأدبي في فرنسا، نلاحظ أن اللسانيات والبنوية والسيميائيات تمثل نقاط ارتكاز قوية، وسنجد حضورا مميزا لجماعة تال كال في الثورة على التقليد والانتصار للحداثة وإعلاء ثقافة الاختلاف، ولعل من أبرز هؤلاء رولان بارت وجوليا كرستيفا اللذين عملا جاهدين في باريس على إحداث انقلاب في متصورات للنص فهما وتفسيرا. فكانا بالفعل من أساطين الاختلاف في عصر الحداثة وما بعدها. ولا غرو أن نرى أن فتاة أجنبية مثل كرستيفا، وغريبة عن باريس، ستصبح أحد أقطاب المراكز الفكرية والثقافية في الغرب عامة وفرنسا خصوصا، وسيكون عملها - بشهادة رولان بارت - متسما بالجدة والدقة [22]، إن السيميائيات جاءت لتدعم النزوع العلمي الذي شرعت اللسانيات في تشييد صروحه، حيث كانت باريس رحما خصبا لها. ومثلت القطب الأوروبي لميلاد السيميائيات الحديثة في مقابل القطب الأنجلوسكسوني (الإنجليزي والأمريكي).

ينهض تاريخ السيميائيات المعاصر على قاعدة المنفصل لا على قاعدة المتصل، من منطلق أن التاريخ سلسلة أحداث لا تكون بالضرورة عروة وثقى يشيدها الاتصال، بل إنها تقوم على قاعدة الانفصال على النحو الذي تشيع له ميشال فوكو، وخاض من أجله معركة لا هوادة فيها مع المؤرخين عموما ومؤرخي الفكر خصوصا. ومن الوهم أن ينصرف الاعتقاد إلى طلب وحدة الانسجام داخل هذه المدرسة. فهي عبارة عن بحوث يبدو في ظاهرها التنافر وباطنها من قبله الوحدة في التصور والانسجام في الأبعاد. ولقد أظهر المعجم المعقلن لنظرية اللغة أن الانسجام الداخلي للمفاهيم الإجرائية كفيل بإحداث تمثيل دلالي للموضوع السيميائي[23] إن

هي أضحت إجرائية، لكن يبقى مفهوم «الانفصال» عصيا على التحديد في أدبيات مدرسة باريس، ذلك أن وضوحه جلي في نسق التفكير الرياضي. وهذا ما كانت تنشده سيميائيات جريماس، لأنه يعد بمنزلة المسح الإبيستمولوجي[24] للمصادرات الأولية التي لا تقبل التحليل.

لعل ذلك ما يفسر سر انتقال مدرسة باريس من طور المكتسبات إلى طور المشاريع أو من سيميائيات العمل إلى سيميائيات الأهواء، ثم إلى السيميائيات البصرية. فهل كان ذلك الانتقال يمثل قطيعة أم استمرارا؟ لم يكن انفتاح السيميائيات على قطاعات معرفية من الأولويات التي كانت تشغلها في الطور الأول من تاريخها. وغالبا ما تفسر هذه الآفاق السيميائية لدى مدرسة باريس بنقطتي انعطاف في مسار تطورها بالمكتسبات والمشاريع. ونحن لا نرغب في أن نعيد العرض التاريخي الذي أشار إليه جريماس[25] نفسه إشارة تتعلق بالمدخلات المنهجية والاختبار النقدي لمورفولوجيا بروب والبنيات السردية بعد بروب ممثلة في الخطاطة السردية والبرنامج السردي والمفهوم الحيوي للبنيات العاملية وصيغ الوجود السيميائي، ثم عطف على الحديث عن المنظور الجديد للمشروع السيميائي من حيث تأطير القيم ومسارات المرسلين.

هل هذا الانتقال يعد تجاوزا للنتائج أم أنه مجرد تعبير عن وجهات النظر؟ لقد سبق ليامسليف[26] أن أشار إلى هذه المسألة بخصوص البحث العلمي الذي يمكن الحديث فيه عن نتائج نهائية، ولا مجال فيه للتسليم بوجهات النظر النهائية، ويضرب لذلك مثلا بالحسم الذي أبدته اللسانيات التقليدية في القرن التاسع عشر حيال القرابة التكوينية للألسن. ومن هنا تأتي اللسانيات المعاصرة لتغير وجهة النظر في هذه المسألة أو تلك.

ازدواجية الاصطلاح

حينما طفق المجلس العلمي لمجلة «الإعلام في العلوم الاجتماعية»، بمعية اليونسكو والمدرسة التطبيقية في الدراسات العليا، يفرد فضاء ملحوظا لنشر البحوث السيميائية بداية من العام 1967 بدأت تلوح في الأفق فكرة تأسيس جمعية دولية للسيميائيات من لدن رومان ياكبسون في العام 1968. وفي هذا السياق، يصرح جريماس في أثناء الحوار الشهير الذي أجراه معه روجي بول دروا في جريدة «لوموند» Le Monde الفرنسية بأنه بعد إنشاء الجمعية الدولية في العام 1968 ارتأى الباحثون توحيد المصطلح. وفي هذه السنة، فرضت ثورة الطلاب في فرنسا على السيميولوجيا أن تغير موقعها، وتنصرف إلى الموضوعات السياسية، وتغير «الصورة النقدية للفاعل الاجتماعي والذات الناطقة»[27]، وتحدث انعطافا حاسما لعهد ما بعد البنوية.

كان جريماس وبمعية ليفي شتراوس وبارت وبنفنيست وتحت تأثير رومان ياكبسون قد اتفقوا على استعمال مصطلح السيميائيات (السيميوطيقا) ”Sémiotics“ و”Sémiotique“ الذي

سبق لجون لوك أن استخدمه، وأشاعه ش. س. بورس لاحقا، بيد أن مصطلح السيميولوجي "Sémiologiey" ظل متداولا وفاء للغة الفرنسية وثقافتها التي تضرب بجذورها العميقة في تاريخ فرنسا، لهذا السبب ظل المصطلحان يحتفظان بمشروعيتهما في الاستعمال، لكن يامسليف دفع اقتراحه إلى تحديد مجالات هذين الفرعين من المعرفة السيميائية. فصارت السيميولوجيا تمثل النظرية العامة لكل مجالات السيميائيات "Sémiotique" التي تنضوي تحتها، بل هي تسعى من منظور بارت إلى تطهير اللسانيات وتصفية الخطاب (مما يعلق به، أي من الرغبات والمخاوف والإغراءات والعواطف والاحتجاجات والاعتذارات والاعتداءات والنغمات، وكل ما تنطوي عليه اللغة الحية) [28]، وكعادة بارت فإن نباهته جعلته يقدم نقدا استباقيا لأفكاره قبل أن يوجهه إليه غيره. إنه يصف هذه الفكرة التي يسندها إلى السيميولوجيا بأنها أن تكون موقفا شخصيا. ومهما يكن فإن هذه الازدواجية في الاصطلاح لم تتخلص من التناقض الذي لم يخفه ميشال آريفي، ولم ير فيه جريماس ما يستحق الالتفات إليه. وعلى الرغم من ذلك نجد أن هذين الاتجاهين ظلا - في نظر أمبرتو إيكو - يحتفظان بقواعد «الممارسة العلمية المؤسسة».

مابرح القلق الاصطلاحي يثير جمهور هذا العلم، وهم الذين اجتهدوا في بناء الأنموذج العلمي لبرامج بحوثهم وفق افتراضات أُسست على التسليم بمبدأ عدم التناقض. وبخلاف ما ارتآه يامسليف يقترح ب. بودون منظورا يبدو وجيها إلى حد ما، ويلتقي مع أدبيات روسي لاندي السيميائية في هذه المسألة، إذ يقلب اقتراح يامسليف، ويرى أن «السيميولوجيا» تضطلع بالتحليل الدقيق للعلامات التي لها صلة بالخطاب. أما «السيميوطيقا» فهي التي تقف على دراسة أنساق العلامات الدالة مع الأخذ في الحسبان أبعادها الاجتماعية والثقافية.

إن اللافت للانتباه في هذه الثنائية الاصطلاحية التي قصمت ظهر السيميائيات في نشأتها الأولى أنها امتدت إلى ما يهمنا على وجه التحديد في شأن المنزلة التي تحاول أن تتبوأها السيميائيات بين العلم والفلسفة، إذ رام جريماس البحث عن حسن التخلص من مثلب غياب وحدة المصطلح لهذه المعرفة على غرار اللسانيات، فرأى أن «السيميوطيقا» بنزوعها الكوني تختص بعالم الطبيعة، بينما ينسب «السيميولوجيا» إلى عالم الإنسان، حيث «تكون علوم الطبيعة قابلة للمقارنة بالمستوى اللساني للتعبير من حيث الأوصاف المتصلة بها». أما علوم الإنسان فهي تقابل مستوى المحتوى. إن جريماس يستنجد هنا بالجهاز اللساني ليامسليف، ويخلص إلى أن لفظ «السيميوطيقا» Semiotics (Sémiotique) يخص علوم التعبير فقط، أما لفظ «السيميولوجيا» Semiology (Sémiologie) فينصرف إلى أوصاف المحتوى. وهذا المقترح شبيه بما بسطه إرنست كاسيرر بخصوص التمييز بين العلامات التي هي نتاج الطبيعة والرموز التي هي وليدة القصد البشري.

تشير آن إينو إلى أن مجلة «الإعلام في العلوم الاجتماعية» حجبت ذاك الركن الذي كانت تخصصه للبحوث السيميائية، فيممت السيميائيات قبلتها إلى مجلة الجمعية الدولية للسيميائيات المسماة «سيميوطيقا» "Sémiotica"، خصوصا بعدما انعقد المؤتمر الدولي للجمعية الدولية للسيميائيات في ميلانو بإيطاليا في العام 1974 التي أُسست فيها حلقة «السيميائيات والتحليل النفسي»، إذ لم تعد «السيميولوجيا» مركز الاهتمام على الصعيد الاصطلاحي في مقابل شيوع مصطلح «السيميوطيقا»، على الرغم من أن جورج مونان ورولان بارت ظلا وفيين للتقليد الفرنسي المحافظ على تراث دو سوسير المعلم الأول للسانيات البنوية المعاصرة، حيث عده جورج مونان[29] رجل عصره.

ومن هنا عقدت مدرسة باريس العزم على وضع استراتيجية محددة كان فيها للممكنات حيز واسع في النظرية السيميائية. ذلك أن السيميائيات المحايثة ستهتدي أول مرة بالنظرية المعرفية والمنهجية اللسانية ضمن ما أطلق عليه جريماس بالراهن السوسيري، لأنها قدمت للعلوم الإنسانية ثنائيات يمكن الانطلاق منها لبناء فرضيات جديدة. تكمن الأصالة التي تفرعت من هذا الراهن السوسيري في مرحلة متقدمة من مسار السيميائيات الجريماسية أنها أسهمت إسهاما نوعيا في إحداث تحولات جذرية على صعيد ما أسماه لوسيان جولدمان بـ «رؤيا العالم». إن هذا العالم ستتعامل معه شبكة معقدة من العلاقات، وعمارة من الأشكال الحاملة للمعنى[30]، وحينما نتحدث عن صيرورة النظرية العاملية، فإننا نشير إلى أن للعوامل أدوارا نحوية تضبطها علاقات خاصة، وهي التي تتيح للحكاية القدرة على تمثيل ما يجري.

إن النظرية - لدى يامسليف - يتشابك فيها النسق بالسيرورة. والمثير للانتباه أن النظرية السيميائية في متصورات الجلوسيماتيا ليس لها أي مزية في إضافة الجديد إلى التراتبية السيميائية، وعلى الرغم من أنها تشملها بغطائها فإن المطلوب أن تُستكشف على ما هي عليه في واقع الأمر. علما أن التراتبية ضمن جملة جهاز المفاهيم التي تقدمها المصطلحية اليامسليفية، وأن السيميائيات هي «التراتبية التي يقبل فيها أي مكون من المكونات تحليلا لاحقا ضمن أصناف محددة بعلاقة مشتركة، بحيث يقبل أي صنف من هذه الأصناف تحليلا مشتقا ومحددا بوساطة التغيرات المشتركة»[31]، ولا بد من توضيح أمر نحسبه على درجة كبيرة من الأهمية، وهو أن التراتبية التي تعد عماد السيميائيات لا تتأتى من تجميع المستويات أو حصرها في المجموع، لكن تتأتى من مفهوم العلاقة الجوهرية التي تنتظم بوساطتها نظرية اللغة.

يتعامل التحليل البنوي مع اللسان كونه مسألة تراتبية تتألف من مستويات الفونولوجيا (الزيفة الصوتية) والمورفولوجيا (الوظيفة الصرفية) والتركيب (نحو الجملة). وهذا ما يجعلنا نقف على أهمية التمييز الذي وضعه دو سوسير بين اللسان والكلام[32]، مثل اللسان كمثل

النوع في علم الأحياء (البيولوجيا)، والكلام كمثل المؤسسة في علم الاجتماع. وعليه فستُزاح نظرية الأنماط من هذا المنظور، وسيبدو عجز مستويات موضوع/ واصف objet/méta واضحا في حمل أنساق التضمين. ومن المعلوم أن هناك ثباتا في الزوج اللغة - الموضوع/ اللغة الواصفة، ولا مجال لوجود سلسلة غير منتهية. وكل ما يوجد هو مواقف بين المستويات التي تأخذ بدورها تراتبيات سيميائية.

تمتح سيميائيات «مدرسة باريس» أصولها من اللسانيات لكون دو سوسير منح اللسان الامتياز على بقية الأنساق السيميائية الدالة الأخرى، وهو عمليا يعد سيميائيات لدى يامسليف [33]، إذ ذكر بعضا منها في محاضراته مثل الكتابة ولغة الصم والبكم والطقوس الرمزية وأشكال اللياقة والإشارات العسكرية وغيرها. بيد أن السيميائيات ستصبح العلم العام [34] الذي تتفرع منه اللسانيات. لكن جريماس كان يؤمن بأن الأنساق السيميائية لها استقلالها. والعلة في ذلك أن أنساق الدلالة بإمكانها أن تستعمل أدوات لبناء أنظمة الفكر وكذا تأسيس اللغات الواصفة. بيد أن دراسة الدلالة لدى جريماس تتأتى من التسليم بوجود «انفصالات» على صعيد الإدراك. وهي تتخذ مسارا فينومينولوجيا سيسم اللسانيات والسيميائيات بميسمه على السواء.

يامسليف: مسيرة عالم

لقد تلقى يامسليف في نشأته العلمية الأولى تكوينا فيلولوجيا، فدرس اللغات الهندية الأوروبية المقارنة، وقدم مذكرة حول فونولوجيا اللغة الليتوانية سنة 1923 بعدما زار ليتوانيا التي تعد مسقط جريماس عام 1921. وبالمثل ستكون باريس الجغرافيا التي تنصهر فيها لاحقا اللسانيات النسقية بالسيميائيات المحايثة لتكون اتجاها من اتجاهات السيميائيات المعاصرة التي لها أشياع كثر. وبين سنتي 1923 و1927 تابع يامسليف دراسته في براغ وباريس، وتأثر آنذاك بأنطوان ميي Antoine Meillet [1866 - 1936] وفندريس. وبعد مضي خمس سنوات من هذا التاريخ ناقش أطروحته في الدكتوراه في موضوع «الفونولوجيا التاريخية للغات البلطيقية: دراسات بلطيقية».

ومن الواضح هنا التأثير المباشر لحلقة براغ في مجال الدراسات الفونولوجية. ولا غرو أن نلفي أندري مارتيني André Martinet [1908 - 1999] يكثر من الإشارة إلى رومان ياكبسون Jakobson، ويأتي يامسليف في المقام الثاني مع تربوتزكوي Troubetzkoy، بينما يرد اسم يامسليف على أنه الاسم الثاني بعد دو سوسير في مجال اللسانيات النسقية (البنوية). كان حريا بجيرارد دولودال Gérard Deledalle [35] أن يقارن بين بورس ويامسليف أو بروندال بدل من دو سوسير، علما أن اللسانيات صارت أكثر تجريدا وأكثر نزوعا إلى الصورنة [36] أكثر

من ذي قبل مع مؤسسي حلقة كوبنهاجن. إن بنفينست يمثل ذلك الألسني المنسي في الأدبيات السيميائية، على الرغم من أنه أفرد بعض بحوثه للعلامة، وقدم نقدا لا يخلو من بعض الوجاهة لسيميائيات بورس. فصار حضوره أقوى في التداوليات.

أسهم يامسليف في العام 1931 في تأسيس حلقة كوبنهاجن اللسانية، وتولى رئاستها. وفي الوقت نفسه ترأس مجلة «الفعل اللساني» Acta Linguistica التي أنشأها بمعية غريمه ف. بروندال V. Br'ndal hguhl 1939، ثم سرعان ما التحق بالجامعة في العام 1934 أستاذا مساعدا في اللسانيات المقارنة، وترسم بعد ثلاث سنوات في جامعة كوبنهاجن ليأخذ كرسي اللسانيات المقارنة بعد بيدرسن. ثم قدم بين عامي 1939 و1943 دروسا تعليمية في علم الأصوات العام، ثم صار مديرا لمعهد اللسانيات وعلم الأصوات العام في كوبنهاجن بالتعاون مع إلي فيشر - يورجنسن Eli Fischer-J'rgensen.

نهض فريق من الباحثين الدنماركيين في اللسانيات في العام 1931، فكونوا مجموعتي عمل تضطلع بالدراستين الفونولوجية والنحوية. فانشغل كل من يامسليف وأولدال وب. ليي P. Lier بالمستوى الصوتي ليطوروا لاحقا نظرية جديدة في الفونولوجيا [37]، عرفت بـ دراسة الوحدات الصوتية الصغرى "Phonèmatique"، وقد عُرِضت في المؤتمر الدولي الثاني حول العلوم الصوتية في لندن في العام 1935.

الترجمة والتلقي

يعد كتاب «مقدمات في نظرية اللغة» ليامسليف[1899 - 1965] الذي طبع في العام 1943 نقطة انعطاف في مسار سيميائيات جريماس، لأنه وضع أسسا للسانيات النظرية وقاعدة لإبيستمولوجيتها. لقد استغرق ظهور هذا المؤلف أربع سنوات من جهد يامسليف، وذلك بالتعاون مع هـ. ج. أولدال بين العامين 1934 و1939. وحينما حصل جريماس على النسخة الإنجليزية الصادرة في العام 1953 بترجمة فرانسي ج. ويتفيلد Francis J. Whitfield [38] أذهلته لغته العلمية الواصفة ما جعله يتلف مخطوطا يتألف من مائتي صفحة. ويفتح أفقا أمام إبيستمولوجيا البحث عن المعنى.

تقدم هذه الحلقة نفسها على أنها استمرار لمعلم اللسانيات الأول، وهذا يندرج في ضرب من التواضع الذي يتحلى به العلماء، ولا يبخسون حق ما للأسلاف عليهم من دين. فتواضع يامسليف نابع من صدق لا يستتكحه الشك، لكونه يحيل إليه في مواطن كثيرة من كتبه، لاسيما كتاب «المقدمات» الذي يحمل مشروعا سيميائيا [39] سيكون بمنزلة البنية القاعدية لسيميائيات مدرسة باريس، وتحديدا لدى كل من جريماس وكورتاس. ويمكن ألا نعتد بهذا الوصف التبسيطي لجهد الحلقة، لأن هناك فكرة راسخة ذكرها يامسليف في أثناء تقديم

درسه الافتتاحي «إنه من غير المقبول أن تكون تقليديا» لدى الدنماركيين. وفي هذا السياق كان التفكير اللغوي لديهم منكبا على القواعد العامة [40] مع مادفيج Madvig وفيفل Wiwel ونوريين Noreen وياسبرسن Jespersen وراسموس راسك Rasmus Rask.

لقد أدرك كثير من اللسانيين والسيميائيين القيمة العلمية الكبيرة التي قدمتها حلقة كوبنهاجن تعميما ومؤلفات يامسليف والجلوسيماتيا تحديدا. ومنها كتاب «المقدمات» الذي حرص أندري مارتيني André Martinet على تشجيع بعض الدارسين للإقبال على ترجمته، ونقله إلى الإنجليزية والفرنسية، بيد أن الترجمة الإنجليزية سبقت الفرنسية في الظهور، بل سنلفي مارتيني يقبل على تقديم عرض مستفيض لمحتوى الكتاب في خمس وعشرين صفحة بعد ثلاث سنوات من ظهوره في نشرة مجمع اللسانيات [41] في العام 1946.

علما أن باريس كانت المحطة التي تعرف فيها مارتيني إلى يامسليف في العشرينيات من القرن العشرين. خصوصا أن يامسليف أقام في العام 1927 سنة كاملة في عاصمة الثقافة والفكر، حيث كان يتابع دروس أنطوان ميي في الكوليج دو فرانس، ولا يستبعد أن مارتيني قد تعرف إلى هذا الشاب الذي كان يسعى إلى دراسة اللغات السكوندنافية، ولعل العلاقة أخذت تتعزز بينهما بعدما أقام مارتيني بدوره سنة في الدنمارك ما بين العامين 1932 و1933، وقد أتاحت الفرصة لمارتيني أن يلتقي بهانس يوجن أولدال Uldall H. J. [1908 - 1957]، شريك يامسليف في العام 1939.

لقد أنجزت محاولة لترجمة الكتاب إلى اللغة الفرنسية في كوبنهاجن بعد سبع سنوات، لكن يبدو أنها كانت حافلة بالأخطاء، بحيث لم يتشجع القيمون عليها على نشرها، وعلى رأسهم أندري مارتيني، ولهذا ظهرت الترجمة الإنجليزية بعد عقد من الزمن من نشر كتاب «المقدمات»، وستنتظر الفرنسية عقدا آخر ليقرأ جمهورها الفتح العلمي ليامسليف. ولقد أفاد جريماس من الاطلاع على هذا المنجز السيميائي في ترجمته الإنجليزية في إبانه، وقد ارتسم تأثيره في الدلاليات البنوية وفي الأدبيات السيميائية لمدرسة باريس على صعيد دراسة الوظائف السيميائية.

إن ما تتميز به الترجمة الإنجليزية التي اضطلع بها فرانسيس وايتفيلد Francis whitfield، أنها خضعت لتحسينات عديدة، وكانت لفظة السيميائيات أكثر حضورا وإبرازا من الترجمة الفرنسية. وهذا ما يوضحه جورج مونان في أثناء قراءته سيميائيات يامسليف، والتعليق على الترجمتين. وعلى سبيل المثال فإن النص بالفرنسية [42] يتحدث عن البنيات اللسانية الأخرى، بينما تشير الترجمة الأمريكية [43] إلى السيميائيات اللسانية الأخرى. وتتحدث النسخة الإنجليزية عن السيميائيات الواصفة، بينما تقابلها في الفرنسية اللغة الواصفة. وكثير من هذه الأمثلة يسوقها جورج مونان على تباين الترجمتين بخصوص مفردات السيميائيات من اللغة الدنماركية إلى اللغتين الإنجليزية والفرنسية.

قد تعد رحلة يامسليف لباريس وأمريكا خطوة لإنجاز هذه الترجمة التي علم بمشروعها من مارتيني في مراسلات كانت قائمة بينهما. وفي السابع عشر من أبريل قدم يامسليف ملاحظاته بخصوص الترجمة الأمريكية تقديما سريعا، لكي تكون الترجمة ذات مستوى علمي دقيق تحافظ على دقائق المسائل. علما أن اللسانيات البنوية الأوروبية كانت لها حظوة في البيئة اللسانية الأمريكية، خصوصا حلقتي براغ في مجال علم الأصوات الوظيفي (الفونولوجيا) وكوبنهاجن في مجال اللسانيات النسقية (الجلوسيماتيا).

من الصعوبات الجمة التي طرحتها هذه الترجمات أنها كانت ثقيلة الحمل بالمصطلحات الجديدة التي كان ينحتها يامسليف في كتاباته وبحوثه من دون حذلقة ومن دون تكلف في العبارة. لكن بعض هذه المصطلحات ذاع صيته، وحقق تداولا واسعا من مثل ثنائيات «التعبير والمحتوى» و«الشكل والماهية» كما اصطنعتها سيميائيات مدرسة باريس أكثر مما استعملت ثنائية الدال والمدلول، وبعضها الآخر لم يكتب له النجاح.

من ليتوانيا إلى باريس

تعود أصول ألجيرداس جوليان جريماس إلى ليتوانيا Lituanie، حيث ولد في 19 مارس من العام 1917 في تولا Toula في روسيا (الاتحاد السوفييتي سابقا)، ومات في العام 1992 بباريس في فرنسا. إن هذا التاريخ له أكثر من دلالة لكون جريماس ولد في زمن كانت فيه الدراسات اللسانية المعاصرة في أكثر أيامها ازدهارا، سواء أكان ذلك لدى حلقة موسكو اللسانية أم لدى جمعية دراسة اللغة الشعرية التي انصهرت فيما بعد لتكون جماعة الشكلانيين الروس.

كان جريماس مثل كثير من علماء اللسان الذين تلقوا تكوينهم الأول في الفيلولوجيا واللسانيات والمعجميات، ثم استقر به المقام في رحاب السيميائيات. واجتمع حوله لفيف من الباحثين في مجال السيميائيات اللسانية ذات المنحى البنوي التي استمدت إبيستميتها اللسانية [44] من مدرسة جنيف (دو سوسير) وحلقة براغ (ياكبسون) وحلقة كوبنهاجن (بروندال ويامسليف) وتركيبية تنيير البنوية والإرث الشكلاني. تابع جريماس دروسه حتى شهادة البكالوريا في العام 1934، فدرس القانون في كوناس Kaunas بليتزانيا.

وانتقل إلى الدراسة في فرنسا بين العامين 1936 و1939 لينال شهادة الليسانس في الآداب بجرونوبل Grenoble، لكنه سرعان ما استمال إلى القرون الوسطى شأنه شأن أغلب السيميائيين في العصر الحديث؛ ليقدم دراسة في علم اللهجات عن الفرنكو - بروفنسال franco-provençale بإشراف أ. ديرافور A. Durafour ثم شرع في إنجاز بحث عن Grésivau-dan، لقد عاد جريماس مرة ثانية إلى موطنه في العام 1939 لأداء واجب الخدمة العسكرية، حيث غزا الروس ليتزانيا في العام 1940، ثم الألمان في العام 1941.

سبق لجريماس أن قدم دراسات أدبية من وجهة معجمية، وفي هذا السياق تندرج مقالته الأولى حول استعارة مقاومة النازية التي نشرت في ليتوانيا: سارفانتس ودونكيخوتي (Cervantes et son Don Quichotte)، فهي تستجيب لهذا الاتجاه اللغوي الذي يركز على المكونات المعجمية. علما أن المعجمية تعد دعامة من دعامات التحليل السيمي للخطاب، ومرحلة من مراحل التصور السيميائي في مقاربة النصوص التي نجد ظلالها جلية في الدلاليات البنوية، بيد أن هذا الاهتمام سرعان ما هجره جريماس لاحقا.

فقد ركز جهده على مواصلة النزعة الشكلانية التي ارتسمت في عمل بروب. علما أن لسانيات يامسليف وسيميائياته تتماز هي الأخرى بشيء من الراديكالية من وجهة الاختزال، وبالحيوية من وجهة الوصف، لكن إذا كانت النزعة الشكلانية والتجريبية مصدر خصوبة لدى هاتين المعرفتين فإنها لدى يامسليف أكثر راديكالية لكونها فعلا أكثر ارتيابا. وهذا المسلك كان ديدن السيميائيات الجريماسية في مرحلة المكتسبات. من المعلوم لدى العارفين بأغوار النظرية السيميائية أن غايتها المنشودة تتمثل في استكشاف «اللغة - الموضوع» وتقطيعاتها.

عندما غزا الروس ليتوانيا مرة أخرى في العام 1944 عاد إلى فرنسا. لقد سجل أطروحة في جامعة السوربون Sorbonne بإشراف ش. برونو حول مفردات الموضة (vocabulaire de la mode)، لكنها سرعان ما صارت أطروحة دكتوراه، ونوقشت في سنة 1948، وتدور حول مفردات الموضة في العام 1830 مقالة في وصف مفردات اللباس وفق جرائد الموضة آنذاك. وجاءت أطروحة الدكتوراه في الآداب في 431 صفحة.

وكما هو معمول به في التقاليد الجامعية الفرنسية أنجز جريماس أطروحة مكملة في الموضوع نفسه موسومة ببعض الانعكاسات في الحياة الاجتماعية في العام 1830، واشتملت على 147 صفحة. إن هذا النزوع في الدراسة يعود إلى التحليل المعجمي المتزامن (الثابت) لجورج ماتوري (Georges Matoré) (1908 - 1998) صاحب مؤلف «المنهج في المعجمية» الذي ينطلق من الفكرة التي فحواها أن مفردات حضارة ما هي من وحي بنات هذه الحضارة. إن غاية التحليل المعجمي لماتوري تتمثل في تحقيق الأبعاد التاريخية والاجتماعية. وعليه، فإن هذه المعجمية تروم كتابة الحقب الحضارية كتابة تاريخية واجتماعية مثلما هي حال المفردات ومجتمع العصر الوسيط ومجتمع القرن التاسع عشر. وقد كان ينظر ماتوري[45] إلى علم المفردات على أنه مادة سوسيولوجية تتغيا معاينة مجموع الكلمات معاينة سكوني من الزاوية المفهومية. وفي هذا السياق، أنجز جريماس بمعية ماتوري بحثا عن «ميلاد العبقرية في القرن الثامن عشر» يندرج في مجال الدلاليات التاريخية.

وبعدما انتهى من فترة التربص في البحث بالمركز الوطني للبحوث العلمية صار أستاذا محاضرا بكلية الآداب في جامعة الإسكندرية بمصر، حيث كان يدرس تاريخ اللغة الفرنسية.

فالتقى هناك برولان بارت (Roland Barthes) وشارل سانجيفان (Charles Singevin)، ثم سرعان ما هجر المعجمية التي لم يرها مؤهلة لـ «بنينة» الحقول الدلالية. وهناك اهتدى إلى يامسليف الذي انتزع إعجابه بعد اطلاعه على كتاب «المقدمات». بعدما كان يرى في السوسيرية أنموذجا يحتذى في الإبيستمولوجيا، ومسلكا سليما لتصبح منوالا لخلاص العلوم الإنسانية من أزمتها آنذاك.

ومن الإسكندرية إلى أنقرة بتركيا، إذ سيتربع فيها على كرسي اللغة الفرنسية وقواعدها. وبداية من العام 1960 درس في جامعة إسطنبول، وأنشأ بمعية جون ديبوا (J. Dubois) وج. ك. شوفاليي (J.C. Chevalier) وهنري ميتيران (H. Mitterand) جمعية دراسة اللغة الفرنسية (Société d'Etude de la Langue Française)، وبعد سنتين حاز الأستاذية في اللسانيات الفرنسية بجامعة بوتيي (Poitiers) في العام 1962.

انكب على مدارسة القضايا المتعلقة بقواعد اللغة الفرنسية، ومنها تحديد النكرات في العام 1963، وهنا نلاحظ أن هذه المباحث تعد انتقالا من المقاربات المعجمية إلى البحث في مشكلات الوصف الدلالي. علما أن الوصف يستدعي بالضرورة مفهوم «المستوى»، لأن العلاقة بين «الوصف» و«المستوى» كفيلة بتوضيح مبدأ الملاءمة السيميائية. إن السيميائيات ليست بدعا في اصطناعها مفهوم المستويات التي تعود إلى اللسانيات تعميما والبنوية تخصيصا. وتمثل هذه البحوث طورا جديدا في تاريخ اللسانيات المعاصرة، لأنها انصرفت إلى معالجة المشكلات اللغوية المطروحة، ومنها اللسانيات التطبيقية ولسانيات النص. لكن اللافت للانتباه أن جريماس كان بارعا في استكشاف بعض الخامات المعرفية التي لم يهتد إليها الآخرون، ولم يثمنوا الجهود العلمية لبعض علماء اللسان الذين لم ينالوا حقهم من الدرس والشهرة، كما هو شأن بروندال V. Brondal ولويس. تنيير.

اللسانيات والسيميائيات

مثَّل كتاب «مبادئ القواعد العامة» (1928) مرحلة حاسمة في تكوين يامسليف الفكري. فبعد انعقاد المؤتمر الدولي لعلماء اللسان في لاهاي في العام 1928 شرع في تعاون محدود مع أولدال في تأسيس الجلوسيماتيا الذي بدأ عمليا في العام 1935. لقد ظهر كتاب An Outline of Glosse-matics في صيف العام 1936، وكان نصا في غاية الإيجاز، إذ لم تتعد هذه العينة اثنتي عشر صفحة. وقد وزعت على المشاركين في المؤتمر الدولي الرابع لعلماء اللسان، ثم واصل بعد ذلك بحوثه بمفرده إلى أن ظهر مؤلفه «مقدمات في نظرية اللغة» في العام 1943، وفي الفترة نفسها ألف كتاب «اللغة»، لكنه لم يصدر إلا في العام 1963، أما «مقالات في اللسانيات» الذي جمع بحوثا كتبت بين العامين 1937 و1957 فصدر في العام 1959.

كان هاجسه الأكبر كيف يربط اللسانيات بالسيميائيات العامة، وهو حلم المعلم الأول في اللسانيات، بعدما انطلق من فكرة الفصل بين الشكل والماهية، فوكد فكرة دو سوسير [46] التي فحواها: اللسان شكل وليس ماهية. لكن مفهوم الشكل لدى دو سوسير سيقابل الخطاطة لدى يامسليف التي ترى أن اللسان شكل خالص [47]. إن التقابل بين الشكل والماهية [48] في اللسانيات النسقية أخذ قيمة إبيستمولوجية غير معهودة. وكثيرا ما كان هذا الطموح يقاس بالنظرية السيميائية لبورس بخصوص العلامة، ذلك أن بروندال كان كغيره من فلاسفة اللغة يسعى إلى حصر عدد المقولات اللسانية وتعريفها تعريفا صارما. فإذا استطاع الفيلسوف والمنطقي واللغوي البرهنة على أن هذه المقولات تتمتع بقابلية الثبات والعمومية، على الرغم من تعدد الظواهر اللسانية وتباينها، فإن ذلك كله يقود إلى الوقوف على الخصائص المميزة للعقل البشري. وهذا ما استثمرته السيميائيات المحايثة في محاولاتها لبناء «قواعد كلية» للسرد. ومن الناحية التاريخية فإن رولان بارت كان سابقا في إثارة هذه المسألة في أثناء تحليله البنوي للمحكيات.

لم يتخل يامسليف عن ولائه العلمي لدو سوسير، فكانت سيميائياته العامة ذات نزوع بنوي. ولهذا جاءت اللسانيات الجلوسيماتية ثورة على الدراسات اللغوية التقليدية، وذلك بالنظر إلى اللسان نظرة تزامنية تسمح بالوقوف على ثباتها ووحدتها وانسجامها [49]، وعليه فإن يامسليف لا ينظر إلى الماهية على أنها سابقة على الشكل، بل هي بمنزلة النتيجة والمحصلة لها. «إن الماهية ترتبط على وجه الخصوص بالشكل، ولا يمكن بأي حال من الأحوال أن تستعير وجودها المستقل» [50]. وهذا ما سبق أن أكده دو سوسير بخصوص وحدة الدال والمدلول التي تصنع كينونة العلامة اللسانية.

الإبيستمولوجيا والميتافيزيقا

تحتوي هذه الإبيستمولوجيا على قدر غير قليل من اليقظة المنهجية، بحيث لا تدعها تسقط في براثن الميتافيزيقا، وإن ادعى جاك دريدا [51] عكس ذلك، لا سيما بخصوص مبدأ التجريب. لقد تفهم يامسليف ذلك الفصل الحاسم بين الشكل والماهية الذي ورد في محاضرات دو سوسير حول اللسانيات العامة، لأن لها قيمة تربوية، لكنها تخلق مشكلات عويصة من وجهة النظر الإبيستمولوجية. لا يضفي يامسليف على المحايثة والشكل خصيصة الحالة، بل يتعامل معها على أنها مجرد مسارات.

لا يتمتع مفهوم الشكل فقط بالقابلية للوصف، بل يسهم في تحقيق وجود الماهية من منطلق الشرط الداخلي لا الشرط الأكسيوماتي. وبما أن المتغيرات اللسانية الخاصة تخضع لتحليل يراعي هذه المتغيرات الخصوصية على قاعدة فيزيائية خالصة. ففي هذه الحالة، تكون

السيميولوجيا الواصفة وفق يامسليف في مجال الممارسة «متطابقة مع وصف الماهية»[52]، ومن هنا نرى أن ثمة أمشاجا في المنهج الذي صاغته اللسانيات النسقية حينما خلطت المنهج الأكسيوماتي بطرائق الاستقراء المتضمنة في السيرورة السيميائية.

وتبعا لذلك فإنه «لا توجد سيميائيات خالية من المكونات السيميائية. وفي الأخير لا يوجد أي موضوع يستطيع أن يتضح انطلاقا من الموقف - المفتاح الذي تحتله نظرية اللغة. تؤخذ البنية السيميائية بوصفها وجهة نظر انطلاقا من أن كل الموضوعات العلمية قابلة للتحليل»[53]، كما أن هذه الإبيستمولوجيا كانت تستوحي قوتها من روح رياضية، وعلى الرغم من ذلك فإنها لم تكن تمنح أي مزية للمقولات المنطقية والرياضية لكونها فارغة المحتوى في حد ذاتها. وهي «خالية من أي تجربة. وتبعا للوضعية المنطقية الجديدة أسست المقولات العلمية إذن على الملاحظات، ويجب بالإضافة إلى ذلك أن تصاغ في لغة تفي بمتطلبات المنطق الشكلي»[54]. لم تكن اللسانيات النسقية ممثلة في حلقة كوبنهاجن في قطيعة مع المنطق، إذ نلاحظ أن بروندال كان حاضرا حضورا مميزا في «الدلاليات البنوية» في خلق عرى وثقى بين اللسانيات والمنطق الصوري ذي النزعة الدنماركية، لاسيما حينما كان جريماس يرافع على النزعة الثنائية في تحليل المعنى تحليلا محايثا. وبما أن سيميائيات مدرسة باريس كانت تنهض على قواعد منطقية لم تكن بذلك الوضوح الذي قدمته سيميائيات تشارلز سندرس بورس، فإن حلقة كوبنهاجن كانت سندا لمنطق الدرس السيميائي في باريس.

نسقية اللسانيات الجلوسيماتية

إن اللسانيات الجلوسيماتية ذات نزوع نسقي يهدف إلى تحليل اللغة تحليلا يشبه التحليل الرياضي، ويعد مسلكها امتدادا طبيعيا للسانيات دو سوسير البنوية على نحو من الدقة عز نظيره في تاريخ اللسانيات المعاصرة، لهذا نلاحظ أن الدلاليات البنوية تضمنت إشارات عديدة ليامسليف وبروندال كما سبقت الإشارة إلى ذلك. فعزز فكرة أن اللسان شكل وليس ماهية. وأن الشكل وحده هو القابل للملاحظة والدراسة، بل إن الانتصار لشكل ما هو انتصار لصورة من صور الحياة - على حد تعبير هودرلين - فاللسان يعد «الشكل الذي ندرك به العالم»[55]، وهل يمكن حصر نسقية اللسانيات الجلوسيماتية في أنها «سوسيرية جديدة»؟ إن النسق في أدبيات اللسانيات الجلوسيماتية يُنظر إليه على أنه تراتبية متضايفة.

إن مفهوم التراتبية[56] في اللسانيات يستدعي الحديث عن علامة ن واستعمال علامة ن + 1، وعندما نتحدث عن علامة ن + 1 ينبغي أن نستخدم علامة ن + 2، وهكذا دواليك. وكثيرا ما تتطابق هذه التراتبية مع الدلالات السوسيرية إن جاز لنا ذلك التعبير. ومنها نلاحظ أننا أمام تراتبيات لغوية لا متناهية من الناحية النظرية. وعليه ستكون هذه التراتبية هي السمة البارزة في سيميائيات يامسليف.

ومن هنا ندرك أن الطابع النظري المفارق للجلوسيماتية يتأتى مصدره من التفكيرين الرياضي والمنطقي. فالروح الرياضية اكتسبها يامسليف من أبيه الذي كان أحد علماء الرياضيات، أما التفكير المنطقي الذي غلب على بروندال أكثر من يامسليف فيعود إلى تأثير حلقة فيينا بدعاواها الوضعية المنطقية، لا سيما كارناب في مساره اللساني. وقد كان لبعض المناطقة الدنماركيين[57] الفضل المباشر في عملية التلقي لتراث حلقة فيينا الوضعي المنطقي. وقد ورث ذلك كله روح التجريد لدى سيميائيات جريماس، ولعل الإيغال في النزعة التجريدية للسانيات النسقية حرمها من أن يكون لها أشياع يطبقون نظريتها ومفاهيمها إلا إذا استثنينا طوجبي (Togeby) وهولت (Holt)، لكن نقف على قراءة واعية تصل في بعض الأحايين إلى درجة إعادة بناء دو سوسير على نحو نلحظه لدى ر. أنجلز. خصوصا حينما كان يتحدث يامسليف عن علاقة نظرية اللغة بالبحث اللساني، وبالنزعتين الإنسانية والتجريبية، وبالاستقراء وبالغايات والآفاق.

ينماز الكلام البشري بثراء القيم المتعددة الملازمة للإنسان. ولا يتسنى إدراك ثراء القيم إلا إذا احتكمنا إلى منطق التقابل ومفهوم العلاقة. فإذا كان دور اللغة يتمثل في إظهار التفكير الإنساني ومشاعره وعواطفه وجهوده وإرادته وأفعاله فإن صبغتها العلمية الصارمة تقتضي وصفا دقيقا انسجاما مع وفائها لمبدئها وهدفها. إنها الركيزة الأساس للمجتمع البشري. فاللغة مرتبطة ارتباطا مبهما بشخصية كل فرد وموطن الولادة والأمة والإنسانية والحياة نفسها. فهل هي مجرد انعكاس أم هي ليست كذلك بالمرة؟

إن كون اللغة سلسلة من الأصوات والحركات التعبيرية قابلة للوصف الدقيق الفيزيائي والفسيولوجي. فهو ينظم الشكل السيميائي (شكل العلامات) الذي يترجم واقعات الوعي. لقد صارت اللغة في متصورات الفونولوجيا آلية من آليات المعرفة. ولا مجال لبناء علم اللسان إلا إذا نُظِر إلى اللغة على أنها بنية مكتفية بذاتها، وعليه فإن الطبيعة السيميائية للسان تقتضي بداهة استكشاف صيغها الخاصة التي تخضع للمعالجة العلمية القائمة على الملاحظة الدقيقة. وهذا سبيل لم يهتد إليه سوى دو سوسير في محاضراته - وفق يامسليف.

لقد استلهم جريماس في قراءته للسانيات الجلوسيماتية[58] روح الصرامة العلمية من أجل بناء نظرية للغة من حيث هي أنساق سيميائية دالة. ولا يمكن تشييد سيميائيات واصفة من دون سند يتألف من نسق من المقدمات السليمة. كما يجب إخضاع المفاهيم للاختبار الدوري، والجرأة على استبدال مصطلح بمصطلح متى اقتضت الضرورة الإبيستمولوجية ذلك. إن سيميائيات جريماس تنهض على مرتكزات علمية، وعلى مصادرات لا غنى عنها لأي نظرية تروم تحديد البيان العام لمجالاتها الإبيستمولوجية، إذ هو عماد جهاز مفاهيمها، وقوام تعريفاتها، بها تتحقق لها وحدة النظرية وانسجام مقولاتها، ومن ثم إمكان تقطيعها إلى مستويات تكون قابلة للتحليل.

إن بناء السيميائيات بوصفها علما - إذا طابقنا بينها وبين نظرية اللغة كما يصطنعها يامسليف في كتاب «المقدمات» - لا ينتظم مع «العبث الفلسفي» في معالجة قضايا اللغة، وإضفاء الطابع المتعالي عليها، ذلك أن «نظرية اللغة» لا تقبل الارتهان لإكراهات فلسفة اللغة. ولا تخضع للمهادنة مع النزعة الإنسانية التي تتسلل لواذا إلى اللسانيات والسيميائيات على السواء. ولعل ذلك هو ما دفع رولان بارت إلى التنبؤ بانفجار اللسانيات وتفكك صرحها، إما بداعي الخصاص وإما بداعي التشبع. وهذا التقويض الذي سيصيب اللسانيات هو ما يدعوه بارت[59] «سيميولوجيا»، لكن هذه النبوءة لم يصدقها التاريخ.

إن نسقية يامسليف التي ورثها عن دو سوسير دفعت «سيميائيات مدرسة باريس» تعميما والنظرية العاملية تخصيصا دفعا إلى مقاربة علمية صارمة للمعنى بل لـ «معنى المعنى». ومنذ الوهلة الأولى جرى الفصل بين الدراسات التاريخية والعلوم الإنسانية، التي لا تلتزم بمقتضيات الدقة النسقية، وبين مجال اللسانيات من حيث هي معرفة نسقية تجترح لنفسها طرائق علمية صارمة في مدارسة الظواهر الإنسانية شريطة أن يتوافر الوصف على خصيصة «عدم التناقض» و«الاتساع» و«البساطة». وهذا ما يطلق عليه يامسليف مبدأ التجريب، من دون أن يستعبد المنهج الاستقرائي نسقية اللسانيات الجلوسيماتية.

لا يولي النزوع النسقي ظهره إلى «منطق التدرج» في استكشاف المعين الإبيستمولوجي الذي يذلل الصعاب أمام المعرفة التي تصطدم بالمعضلة الاصطلاحية، ولا شك في أن منطق التدرج يسهم في بناء تراتبية المتصورات السيميائية اللسانية، التي بدورها تنخرط في وصف سيرورات إنتاج المعنى والإمساك بالقواعد الكلية للسرد. ومن هذه الزاوية تأتي اللسانيات الجلوسيماتية على مثالب الاستقراء الذي يستخدم طرائق الانتقال من مكونات الظواهر إلى أصنافها، وينتصر للتركيب بدل التحليل، والتعميم بدل التخصيص.

توضح الطبيعة النسقية للسانيات حلقة كوبنهاجن أهمية تطبيق مبدأي «عدم التناقض» و«البساطة» في تحليل الظواهر اللسانية تحليلا منطقيا (بروندال) ورياضيا، من أجل تجسيد منهج «نظرية اللغة». لهذا نقف على عدد من المفاهيم الرياضية الواردة في كتاب «المقدمات»، ومنها على سبيل المثال لا الحصر: الحساب والتماثل والجبر والعلاقة والصنف... إلخ. وكل ذلك يندرج في إطار متصورات المنهج الأكسيوماتي الذي احتكمت إليه اللسانيات المعاصرة في استنباط القواعد العامة للسان الطبيعي.

وعليه كان التحليل، من حيث هو وصف للموضوعات عبر الارتباطات المنسجمة مع موضوعات أخرى وبطريقة عكسية، ضرورة تجريبية للسيميائيات. علما أن النظرية لدى يامسليف لا تخضع خضوعا مطلقا للتجربة. فهي ذات نسق استنباطي خالص وتُؤسَّس على مقدمات سليمة تترتب عليها نتائج معلومة. وإن التسليم بوجود النظرية يقتضي قابليتها

للتطبيق. إن السيميائيات ذات طبيعة نظرية في الأساس وفق يامسليف، ويبدو أن هذا الطرح بمنزلة المقتل غير المسموح به من قبل منظر مشهود له بالصرامة العلمية. قد لا يكون هذا الطرح صحيحا إذا علمنا أن رؤية يامسليف حول النظرية تأتي نقيضة لخطاطة اللغة - الموضوع/ اللغة الواصفة.

هناك طرح لجملة من الأسئلة الجديرة بالاهتمام، ومنها: ما العلاقة بين نظرية اللغة ومعطيات التجربة من جهة، وبين نظرية اللغة والموضوع من جهة أخرى؟ هل الموضوع يمتلك القدرة على تحديد النظرية والتأثير فيها، أم أن النظرية هي التي تحدد الموضوع وتؤثر فيه؟ يترك يامسليف للإبيستمولوجيا مهمة تحديد ما إذا كانت السيميائيات، ومن ضمنها نظرية اللغة، قادرة على بسط فرضيات تؤول إلى تأسيس المرتكزات القاعدية التي يصرح بها كتاب «مقدمات في نظرية اللغة». علما أن عنوان الكتاب يحمل في طياته التواضع في الطموح، وأن أي صوغ لخصائص التفكير اللغوي لدى يامسليف يقتضي الرجوع إلى مجموع نصوصه. وبعض هذه النصوص ترجمت إلى لغات أخرى، منها الفرنسية، وحظ العربية منها يكاد يكون منعدما في هذا المجال.

نعد هذه الإشارة من قبيل اليقظة المنهجية التي يبديها المُنَظِّر الذي يريد لنظريته أن تكتسي طابع التعميم والشمولية. وبناء على ذلك فإن الأوليات والمصادرات التي لم تجد لها بسطا في الفصل الخاص بعلاقة نظرية اللغة بالواقع تفرض نفسها من زاوية تأسيس «المقدمات» بوساطة إجراءات تتراوح بين الاعتباط والملاءمة. بيد أن يامسليف لا يقول بوجود علاقة بين نظرية اللغة والواقع إلا إذا جردنا، في نظره، مفهوم الواقعية من حمولتها القديمة (القرون الوسطى تحديدا)، وأضفينا عليه تصورا حديثا [60]، حينئذ يمكن أن نقف على وجهة نظر مغايرة وإيجابية للعلاقة التي تربط نظرية اللغة بالواقع.

لا تنفصل النظرية عن التجربة، بيد أن النسق السيميائي ذا النزعة الاستنباطية الخالصة يسمح بحساب العلامات متى توافرت له سلامة المقدمات وعموميتها. إن حساب العلامات يتحول إلى منطق سيميائي حينما تكون المقدمات مرنة وقابلة للتطبيق على مجموعة غير قليلة من معطيات التجربة.

لقد عالجت اللسانيات النسقية في كتاب «المقدمات» مسائل من قبيل شروط نظرية اللغة وهدفها وأهميتها. وحاولت سيميائيات مدرسة باريس أن تحذو حذوها في استكشاف موضوع إنتاج المعنى وفهمه. ومنهما يمكن إدراك القواعد الكلية للخطاب والسرد على قاعدة التضايف بين النظرية والتطبيق. وبذلك يتمثل الهدف الذي جعلته اللسانيات النسقية قبلتها التي لا تحيد عنها قيد أنملة في تحقيق شمولية النظرية ووحدتها، وقابليتها لأن تعقل الموضوعات جميعا، بما في ذلك الطبيعة الافتراضية للموضوع. ومن الشروط المطلوبة في هذا السياق

أن الوصف يستجيب لقانون عدم التناقض. وإذا تحقق هذا الشرط جاز لنا الحديث عن السمات التي تُشيد بها البنيات السيميائية تشييدا يتماهى مع مبدأ البساطة.

انصرف اهتمام يامسليف إلى الجانب الواقعي من النظرية، لأنه قادر على تحقيق شرط الاستجابة لمقتضيات التطبيق. وانطلاقا من «واقعة التجريب» نستطيع استخلاص السمات البانية للسيميائيات التي كثيرا ما ترادف اللسانيات في أدبيات الطرح النسقي، ثم اختبار النتائج المنطقية التي بوساطتها يمكننا تثبيت التعريفات والحدود. وفي هذه الحالة لا تتعارض النظرية مع مبدأ عدم التناقض ومبدأ شمول الحساب العام، وهو ما نسميه بالمنطق السيميائي وجبر العلامات. لا يمكن أن تكون السيميائيات علم العلم ما لم تتوافر على الشمول ومبدأ عدم التناقض والبساطة والنزوع التجريبي وفق متصورات يامسليف.

فالسيميائيات من وجهة نظر اللسانيات النسقية نظرية عامة تتعامل مع الموضوعات المطروحة والافتراضية تعاملا يراعي مبدأ «النزعة التجريبية»، ويستجيب لمقتضيات المنطق الرياضي من فهم الاحتمالات كلها، والإحاطة بها. وفي هذا المنحى اتضح مسلك سيميائيات النص الذي انحاز إلى الوصف بغية الوقوف على سيرورة إنتاج المعنى. ولكي يكتسب هذا الوصف خصيصته العلمية لا بد له من تحقيق مبدأ «عدم التناقض» ومبدأ «الشمول» لكي تكون قواعد النص كونية. والنص من منظور يامسليف هو تتابع للسلاسل التي ستكون - إذا ما اتسعت اتساعا لا نهائيا - متجلية في كل الاتجاهات. وهذا لا يكون بمنأى عن عمل المنطق الرياضي[61].

أشار يامسليف إلى الأنساق السيميائية الدالة اللفظية وغير اللفظية، وهو يتحدث في الفصل الثاني والعشرين عن السيميائيات الإيحائية والسيميائيات الوصفية من كتاب «المقدمات»، ولأول مرة يدمج مقولة الأسلوب ضمن متصورات التفكير السيميائي على نحو لا يشايعه فيه بعض مريدي مدرسة باريس السيميائية الذين نظروا إلى الأسلوب نظرة ليس فيها رحابة لدمجه في جهاز المفاهيم السيميائية نظرا إلى صعوبة تعريفه [62].

ومن المهم الأخذ بعين الجد ملاحظة يامسليف: «بما أن مستويي التعبير والمحتوى لا يحددان إلا بوساطة التقابل، والتناسب بينهما. ولا يتبعان إلا التعريفات المقترحة هنا من قبل السيميائيات الإيحائية والسيميائيات الواصفة التي هي تعريفات واقعية ومؤقتة، حيث لا نستطيع أن تضفي عليها قيمة إجرائية» [63]، فإن السيميائيات ترتكز على مستويي التعبير والمحتوى. وهي - بدورها - يمكن أن تؤخذ كلية من منظور مستوى آخر. فالموقف إما أن يكون على صعيد التعبير وإما على صعيد المحتوى.

النص وحدة دلالية ذات انسجام بنوي يمكن أن تترجم في نسق سيميائي واحد عن طريق الوساطة. لهذا نحسب أن فلسفة الأسلوب سترفد السيميائيات التأويلية، وتضعها في منزلة

بين منزلتي الفلسفة والعلم. ولهذا يشير يامسليف إلى أنساق الكلام والكتابة والإيماءات والإشارات وألوان المشاعر من فرح وترح واللغات الوطنية وغيرها. فالنص يبدأ بالوسيط وليس بالتجريد. وإن هذا النص يعود بنا إلى نسقه.

السيميائيات التراتبية

سبق أن أوضحنا مفهوم «التراتبية» في اللسانيات، من حيث هي علامات لا متناهية، ونقدم هنا تصنيف فرانسيس وايتفيلد لمتصورات يامسليف السيميائية ضمن رؤية تراتبية كما وقف عليها في ترجمته لكتاب «المقدمات في نظرية اللغة». وبما أنه لا يمكن الحديث عن نظرية علمية من دون تحديد طبيعة موضوعاتها، فإن هذه الموضوعات ليست كلها منضوية في النظرية السيميائية، ولهذا فثمة موضوعات سيميائية، وفي المقابل ثمة موضوعات غير سيميائية. ومن البديهي أن السيميائيات لا تهتم بالموضوعات التي لا تتوافر على شروط الانضواء في هذا العلم. فالسيميائيات معرفة تتوخى منهجا لتحليل ظواهر الدلالة، ثم إضفاء الصبغة النظرية على طرائق التحليل، كما يمكن أن تكون ثمرة لهذه النتائج.

يصنف يامسليف في كتاب «المقدمات» السيميائيات وفق طبيعتها الدلالية، إذ هناك سيميائيات تعتمد التقرير في متصوراتها للعلامة وتسمى بالسيميائيات التقريرية لا يتضمن فيها أي مستوى من مستويات (التعبير أو المحتوى) قيمة سيميائية [64]، وهناك سيميائيات تعتمد الإيحاء، لأن العلامة ضمن سيرورة النشاط الإنساني تتحول إلى معنى، فإذا انضاف إليها السياق صارت دلالة. ولا يفتأ يامسليف يذكر بين الفينة والأخرى البعد البيداجوجي الذي يسهم في صوغ المفاهيم مراعاة لتجانس عناصر النسق.

لقد كان دو سوسير واعيا بخطورة المسألة وصعوبتها إلا أنه لم يأخذ الوظيفة السيميائية من حيث هي اتحاد بين شكلي التعبير والمحتوى. «لا شيء يسمح بتقديم اللسان عن طريق «ماهية المحتوى» (الفكر) أو عن طريق «ماهية التعبير» (السلسلة الصوتية) أو العكس، سواء أكان داخل نظام زمني أم نظام تراتبي، فالعلم يحاول أن يتجنب كل مصادرة ليست ضرورية [65]، ومما لا ريب فيه أن سيميائيات مدرسة باريس ستجد ضالتها في هذا المسعى النظري، خصوصا مفهوم الوظيفة السيميائية التي تمثل الدلالات المفتوحة في أدبيات سيميائيات ش. س. بورس.

بما أن العلامة اللسانية لدى دو سوسير هي موضع تجلى الشكل السيميائي، فالفونولوجيا تدرس الأصوات مع أخذ المدلول في الحسبان، وبالموازاة فإن المعجمية تتطلع إلى وصف المدلول من دون صرف النظر عن الدال الذي يتضايف المدلول. وفي هذا الإطار يظهر جوزيف كورتاس [66] وجه الاختلاف بين سوسير ويامسليف، ذلك أن يامسليف يرى أن الفونولوجيا

تستجيب لمستوى المحتوى خلافا لسوسير، وتبقى المعجمية مرتبطة بالعلامة اللسانية. وفي هذه إشارة جلية إلى أن لسانيات يامسليف النسقية لا تختزل في كونها تابعة لما بدأه المعلم الأول. بل حملت مشروعا لفت انتباه السيميائيات المحايثة التي كانت في طريقها إلى النضج.

يرى أمبرتو إيكو أن تأثير الوظيفة السيميائية امتد إلى كثير من القطاعات المعرفية غير اللسانية. «لقد كان لمقولة الوظيفة السيميائية تأثير كبير في مجموعة من النظريات الخاصة بالعلامة، فقد عرفت طريقها إلى ميادين متعددة خارج الميدان اللساني... إن مقولة الوظيفة هذه لا تقف عند حدود تعريف علامات، كما هو الشأن مع كلمات اللسان، أو علم السنن البحري، بل يمكن توسيعها لتشمل ميادين أكثر تعقيدا»[67]، إن الوظيفة السيميائية[68] هي قبل كل شيء ماهيات عاطفية أو مفهومية أو بيولوجية أو فيزيائية تترجم الأشكال على صعيد شكلي التعبير والمحتوى.

تغدو الدلاليات في «المقدمات» دراسة لماهية المحتوى، وبمعنى آخر هي دراسة الدلالات. وعلى هذا النحو نلاحظ أن هذا العلم من علوم اللغة والمنطق لم يقصَ إقصاء نهائيا من مجال اللسانيات، إذ يفرد له يامسليف فصلا في العام 1957 بعنوان: «من أجل دلاليات بنوية». وهذا ما سيكون لاحقا عنوانا لكتاب جريماس «الدلاليات البنوية» 1966.

اللسانيات النسقية والأنماط السيميائية

ترتكز السيميائيات الإيحائية على مستوى شكل التعبير، بينما ترتكز السيميائيات الواصفة على مستوى شكل المحتوى[69]، إن هذين المستويين عماد كل سيميائية علمية أو غير علمية. ونظرا إلى أن كتاب «المقدمات» صيغ صوغا دقيقا بما لا يدع مجالا للقارئ حتى يستتكحه الشك في صفاء الرؤية التي تنماز بها لغة يامسليف، وهو يواجه مشكلات التأويل الملتبس، فحينما تجتاز سيميائيات الموضوع إلى السيميائيات الواصفة، فإن ذلك يتيح إمكانات الحصول على طرائق جديدة لدفع المناهج السيميولوجية نحو آفاق رحبة في الممارسات التطبيقية، حتى إن بدا أن هذه المناهج قد استنفدت طاقتها الكامنة في مجال التحليل.

هناك في كل المعارف والعلوم مصادرة مركزية تنطلق منها، ولعل المرتكز الإبيستمي الذي تنهض عليه اللسانيات النسقية وسيميائيات يامسليف هو أن ثمة تماثلا مورفيميا (isomorphisme) في أنساق العلامات جميعا، وفي أنساق التواصل كذلك. وقد كان هاجسه الرئيس يتلخص في تطلعه إلى بناء نظرية للغة على أساس الأنموذج الصوري للغات الطبيعية.

يمتلك هذا الأنموذج القابلية لتطبيقه على الأنساق السيميائية الدالة جميعا. وعلى عكس ما يتبادر إلى الأذهان فإن نظرية اللغة في متصورات يامسليف لا تقف عند حدود شكل التعبير، بل هي نتاج تفاعل شكلي التعبير والمحتوى[70]، وهو ما تطلق عليه السيميائيات

السردية الوظيفة السيميائية على نحو ما يشير إليه جوزيف كورتاس. ولا بد من الإشارة إلى أن عنوان هذا البحث مستوحى من مجمل التصور الذي كان يعتقده يامسليف من كون اللسانيات والسيميائيات معرفة واحدة، وهي في مجمل كتاباته مترادفة على صعيد الأسماء والصفات.

يندرج هذا المسعى في مقاربة مختلفة بعض الاختلاف لدى المعلم الأول للسانيات من أن السيميائيات ستكون أعم من اللسانيات، أو على العكس من ذلك على نحو ما خالف فيه بارت رأي دو سوسير. وهكذا فإن اللغة هي السيميائيات والعكس صحيح، وهو ما قالت به جوليا كرستيفا في النظر إلى الأنساق السيميائية على أنها لغات بوضع لاحقة بارزة على علامة الجمع بالفرنسية. يلاحظ مارتيني أن ياكبسون كانت تغشي بصره التقابلات الثنائية، حيث كان تروبتزكويا فوق المعقول في مجال المادة الفونولوجية، ويامسليف على صعيد مستوى المحتوى، وهذا ليس صحيحا.

الوحدة المنهجية للعلوم الاجتماعية

كان لميرلو بونتي وكلود ليفي شتراوس تأثير بين في مسار جريماس، حيث نجد إحالات كثيرة إليهما في بحوثه. لقد تركت فينومينولوجيا الإدراك لبونتي ميسمها في السيميائيات المحايثة، ونظر إليها جريماس على أنها امتداد للفكر السوسيري [71]، بل إن الموضوعات في نظر السيميائيات ليست قابلة للإدراك ما لم تتوافر على قاعدة «الانفصال». لقد نشر جريماس في العدد الثالث من مجلة «الفرنسية الحديثة» (Le Français moderne) في العام 1956 بحثا يرسم معالم هذه الفكرة، وينطلق من فرضية دو سوسير بأنه يمكن أن يكون هناك عالم «مبنين» في دلالاته. والهدف من كل ذلك هو الرغبة في إنجاز منهجية موحدة للعلوم الاجتماعية.

سنلاحظ أن موضوع الدلالة سيرتاد آفاقا جديدة لدى جريماس حينما يشركه في الجمع مع موضوع الميثولوجيا المقارنة. إن الاهتمام بهذه الميثولوجيا ليس غريبا عن مسار جريماس بحكم اطلاعه على التراث الشكلاني عامة ومورفولوجيا الحكاية الخرافية العجيبة[72] خصوصا. وكانت مجلة الإنسان (L'Homme) قد نشرت هذا البحث من سبتمبر إلى ديسمبر في العام 1963 بعد اللقاء مع جورج ديموزيل (Georges Dumézil)، ولعل سر الالتفات إلى أنثروبولوجيا كلود ليفي شتراوس البنوية أنها تعاملت مع الأسطورة على أنها ظاهرة لغوية تتضمن المكونات الصغرى لخطاب الأسطورة.

ركز التحليل البنوي على الوحدات الدنيا لمستويات الخطاب الصوتية والصرفية والدلالية، ثم انتقل إلى الوحدات الأسطورية الصغرى (mythèmes)، وقد أفاد في عملية

التركيب بين التحليل الخطي للحكاية الخرافية العجيبة لفلاديمير بروب والتحليل العمودي للأسطورة لدى كلود ليفي شتراوس. وفي هذا السياق قدم نيكيفوروف تصورا لفحص الحبكة السردية ضمن متصورات تقترب من دعاوى لسانيات النص من حيث تكرار العناصر الدينامية للحكاية وتكون الكلمات داخل نسق اللسان (السابق واللاحق والجذر). يكاد يلتقي نيكيفوروف مع بروب في التركيز على الدور الحيوي للشخصيات داخل الحكاية. كما يشبه الأنموذج الذي اقترحه نيكيفوروف الأنموذج العاملي الذي اصطنعته سيميائيات جريماس المحايثة.

لقد سبق لإتيان صوريو أن قدم محاولة طموحة من خلال دراسته مائتي ألف حالة درامية (Les deux cent milles situations dramatiques)، وحاول أن يميز بين ست وظائف من القوى الفلكية التي يتفرع منها عدد كبير من الحالات. أسهم هذا الإرث الفرنسي في التمهيد لميلاد السيميائيات المحايثة بما ينيف على العقدين، بيد أن دعاوى صوريو لا تتضمن إضافات كبيرة قياسا إلى ما طرحته مورفولوجيا الحكاية العجيبة، لكن كليهما عبَّد الطريق أمام بناء سيميائيات نسقية تبحث عن الأشكال الثابتة للحكايات جمعاء.

إنها بداية جريئة للتحرر من هيمنة الدراسات التاريخية. والأساس في هذه الخطوات الإجرائية كلها هو قيام مؤسسة للاختزال تستهدف الفصل بين «الثابت» و«المتحول»، وهذا ما وقف عليه يامسليف في كتاب «المقدمات» حينما حدد وظيفة عالم اللسان في البحث عن مبدأ التشابه [73] بين الألسن المختلفة، وهو مبدأ لا نعثر عليه خارج بنية اللغات الطبيعية. ووفق هذا المنوال ستسير على هديه النظرية العاملية، وهي تتغيا تحصين الجهاز النظري للسيميائيات السردية وتفعيل آلياتها الإجرائية.

يتضمن مفهوم الوظيفة حدا مزدوجا لدى بروب، وسيتحول إلى ملفوظ سردي لدى جريماس. أما حدها فيغدو تسمية للدلالة وفق بروب على الصعيد الاستبدالي، وعلاقة فصلية «إما... وإما» وفق يامسليف. بينما هي تعين على الصعيد التتابعي - وفق بروب - وضعا داخل المحكي. وبمعنى آخر تمثل في أدبيات السيميائيات المحايثة علاقة وصلية «و... و...». وعلى كل لسنا بصدد عرض ما هو معلوم في الكتابات الغربية والعربية على السواء بخصوص الملاحظات النقدية التي وجهها كلود ليفي شتراوس لعمل فلاديمير بروب، لكن ما يهمنا هو بيان تأثير التفكير النسقي في بناء مشروع السيميائيات المحايثة، إذ أفاد جريماس من الانتقادات الموجهة إلى بروب، وكذلك من النقد الموجه إلى كلود ليفي شتراوس، ليصبح الأمر ليس أكثر من مجرد «اختزال الاختزال» لوظائف بروب. وهكذا بدأ جريماس يتطلع بعد «الدلاليات البنوية» إلى بناء قواعد كونية للسرد. انطلقت من المكتسبات، وانتهت إلى المشاريع.

الدلاليات البنوية ومرحلة التأسيس

بدأ جريماس في العامين 1963 و1964 يلقي محاضراته في الدلاليات البنوية بمعهد بوانكاري (Poincaré) بباريس، وتحديدا في مركز اللسانيات الكمية، ثم نشرها بالتعاون مع مدرسة الأساتذة العليا بسان كلود (Saint-Cloud)، ونظرا إلى جهوده العلمية المتميزة تقلد في سنة 1965 إدارة الدراسات للفرع السادس بالمدرسة التطبيقية للدراسات العليا. وستتوج هذه الجهود في السنة التالية (1966) بتأسيس مجلة «لغات» Langages بمعية رولان بارت وبرنار بوتيي-Bernard Pottier وجون ديبوا Jean Dubois وبرنار كيمادا Bernard Quemada. إن هذه المجلة أخذت على عاتقها مدارسة الأنساق الدالة جمعاء لما تتحقق لها أسباب البنيات العلائقية التراتبية.

لقد حرص جريماس في تلك المحاضرات على توزيع الموضوع السيميائي حتى ينتظم في مشروع الدلاليات العلمية، ويستجيب لمقتضيات اللغة الوصفية والمنهجية والإبيستمولوجية [74]، وسرعان ما ترجم في الدلاليات البنوية إلى عدة لغات، منها الإيطالية (1969) والإسبانية (1971) والألمانية (1971) والبرتغالية (1973)والدنماركية (1974) والفيلاندية(1980) والإنجليزية (1983).

وقد نشر جريماس مقالا بشأن «تفاعل الإكراهات السيميائية» بمعية فرانسوا راستي في مجلة الدراسات الفرنسية يال Yale French Studies العام 1968، فقد وضع لأول مرة «الأنموذج البنائي» الذي سيصبح لاحقا مشهورا بـ «المربع السيميائي». وطبق لأول مرة على نسق العلاقات الجنسية.

انكبت جهود جريماس انطلاقا من الدلاليات البنوية على بناء أنساق الدلالة والإمساك بمرتكزاتها النظرية، ثم توسيع مداركها لتشمل موضوعات لها صلة بالذات، مثل التلفظ والأهواء والتوتر لدى بعض السيميائيين من أمثال كورتاس وزيلبيربيرج وآن إينو وفونتاني وغيرهم. وأصبحت الذات مدمجة في التفكير السيميائي، فأخذت تستحوذ على منزلة مركزية في الجهاز المعرفي للسيميائيات، ولكنها ظلت تحافظ على استمرار الفرضيات متى استطاعت هذه المفاهيم أن تثبت نجاعتها في أثناء الممارسة النقدية.

إن الدلاليات البنوية بعدما اقتحمت مجال دراسة المعنى الذي أدركت اللسانيات البنوية صعوبته، كان عليها أن تدرك التمييز بين الدلالات اللسانية والدلالات العامة. فهناك أنساق دلالية خاصة نلفيها في الموسيقى والفيلم واللوحة. والسؤال المطروح هنا: هل توجد ثمة قواسم مشتركة بينها وبين ما تنظر إليه اللسانيات؟ صحيح أن ثمة حدثا يمكن ملاحظته لكونه دالا متمظهرا، ويوجد في المقابل معنى لهذا الحدث.

فالمقتضيات الإبيستمولوجية التي تنطلق منها اللسانيات تحتم السؤال الآتي: هل يمكن تطبيق الإجراءات اللسانية في أثناء تحليل الفيلم والموسيقى واللوحة؟ ومن هذا المنعطف

أخذت الدلاليات البنوية على عاتقها فحص جوانب التحليل السيمي على صعيد الدراسات الدلالية المعجمية بجسارة غير مسبوقة، على نحو ما شرع يامسليف في محاولة معالجة مسألة المحايثة في اللسانيات التي غالبا ما ابتذل استعمالها ابتذالا انجر عنه فهم خاطئ لها. ويكفي العودة إلى ما ورد في قاموس السيميائيات لجريماس وكورتاس ليتبين لنا ذلك. سيكون مبدأ المحايثة على درجة عالية من الخصوبة حينما تكون المقدمات والنتائج سليمة. وهذا من السمات الفعلية لأسلوب الإبيستمولوجيا لدى يامسليف.

لقد أغرى كتاب «المقدمات» جريماس كثيرا فكانت اللسانيات صنوا للإبيستمولوجيا، ويمكننا أن نتساءل في المقابل: هل كان كتاب «الدلاليات البنوية» يندرج في السيميائيات أم في الإبيستمولوجيا؟ وسنرى أن الحدود رفيعة بين السيميائيات والإبيستمولوجيا على نحو يمكن تعميمه على بعض الدراسات السيميائية الحديثة. إن لظهور المعجم المعقلن لنظرية اللغة أهمية كبيرة تضاف إلى القيمة الجوهرية لمشروع الدلاليات البنوية في بناء النظرية السيميائية.

مرحلة المعجم المعقلن لنظرية اللغة

وتمهيدا لظهور المعجم المعقلن لعلوم اللغة أصدر جريماس معجم الفرنسية القديم بدار لاروس في العام 1969، وبمجرد تأسيس المركز الدولي للسيميائيات واللسانيات Centre International de Sémiotique et de Linguistique بإيربينو Urbino في إيطاليا صار مديره العلمي. وبعد ثلاث سنوات من نشر مقاله بشأن السيميائيات بالموسوعة الكبرى نشر بمعية كورتاس المعجم المعقلن لنظرية اللغة في العام 1979، ثم سيأتي الجزء الثاني لاحقا، حيث نجد أن مجالات الدراسات السيميائية اتسعت لتشمل الخطابات الاجتماعية والأخلاق والجماليات والعمارة والموسيقى... إلخ. إن أمل بارت[75] كان كبيرا في قدرة السيميولوجيا على إنعاش النقد الاجتماعي، واستدعاء أعلام كانت قد غيَّبتها البنوية مثل سارتر وبريخت إلى جانت دو سوسير.

وتتويجا لهذه الجهود، أنشأ فريق البحث السيميائي واللساني في العام 1977 حولية بإشراف آن إينو Anne Hénault كانت تنشر أربعة أعداد في السنة بموضوعات خاصة. ثم اتسع مجال التطبيقات السيميائية في فرنسا ليمتد في العام 1979 إلى نشر بحوث وثائقية من قبل باحثين من مختلف التخصصات العلمية والمشارب المعرفية بإشراف إريك لادوفنسكيEric Landowski لتتحول لاحقا إلى أعمال سيميائية ثم أعمال سيميائية جديدة بإشراف آن إينو.

لما بدأ الدرس السيميائي في باريس ينهض على دعامات قوية، سواء من وجهة جهاز المفاهيم أو من وجهة آليات التطبيق، ولا سيما في مستهل الثمانينيات، قدم جريماس بحثا إلى المؤتمر الدولي عن الإثنولوجيا الأوروبية يعالج الموضوعات الإثنوسيميائية ethno-sémiotiques، وهكذا صارت السيميائيات إلى النضج فغدت مادة معرفية مستقلة لها حيزها الخاص

في المعاجم المختصة وفي الموسوعات العامة والخاصة، بل سيكون لها معجمها الموسوعي الخاص الذي اضطلع بإنشائه جريماس بمعية جوزيف كورتاس.

المصطلحية الجديدة وراهن المفاهيم

لا يمكن الحديث عن العلم أو علم العلم من دون مقولات تتجسد في جهاز المفاهيم، وفي المفاتيح بلغة القدماء والمصطلحات بلغة المعاصرين لكونها عتبات العلوم ومدخلاتها. إن مفاتيح النظرية السيميائية لها أصولها اللسانية والمنطقية وامتداداتها في مجالات العلوم التي تنهض على العلامات. والواقع أن سيميائيات مدرسة باريس كانت تتغيا طلب فقه الدلالة على نحو يضبط نشاط السلوك العلمي ضبطا يروم بناء القواعد الكلية للسرد. وتتجسد هذه الكليات بوجود لغة واصفة تتضمن جوانب التركيب النظري، وتقبل بخصيصة التقطيع من أجل الإحاطة بجلال المعنى الذي ينتج عن السلوك الإنساني وتجاربه المختلفة في الحياة. ولا سبيل للتعبير عن ضرورات الحاجة من دون علامات تقتضي بدورها مواضعات اجتماعية.

إن الصرامة العلمية التي أثارت إعجاب جريماس بنصوص يامسليف تتمثل في بساطة اللغة الواصفة وعمقها ووضوحها وخلوها من أي حشو، كما يُلاحَظ في الكتابين «مقدمات نظرية اللغة» و«اللغة» اللذين يمتازان بصفاء البساطة [76]، وهكذا استطاعت هذه النظرية لدى يامسليف أن تشيد لغة واصفة متسلحة بـ «المنهج المحايث» [77] الذي ارتسمت ملامحه الأولى في دراسة يامسليف بشأن مقولة الحالة: دراسة في القواعد العامة (1935 - 1937)، بيد أن صفاء الوضوح في اللغة الواصفة حمل في طياتها رغبة في بناء سيميائيات تراتبية.

تهاجر المصطلحات من بيئات معرفية ومن جغرافيا لغوية ومن أفضية ثقافية تقتضي الوعي بها سلفا في أثناء أي مثاقفة مسؤولة، لأن إبداع المعرفة يمر بحالات الوعي هذه التي لا تغفل الإكراهات التي تتجلى في ثنائية العالمية والمحلية. وحينما نصطنع في المقام السيميائيات المحايثة نبتغي أن نلقي بقعة ضوء على غموض هذا المفهوم وضبابيته. لقد كان فضل يامسليف كبيرا في إدراج مفاهيم جديدة مثل اللغة الواصفة métalangage والإيحاء connotation التي لم تجد صدرا رحبا لها في أدبيات اللسانيات البنوية على الأقل في فرنسا التي أسست مجالها المعرفي على المفاهيم الكبرى الآتية: البنية والتزامن واللسان. وهذا ما سيحدو برولان بارت إلى أن يجعل الإيحاء مرتكزا من مرتكزات سيميائيات الدلالة الذي يعد أحد أعلامها البارزين مقتفيا أثر يامسليف.

ينبغي لنا ألا نركز كثيرا على التسميات أكثر من الاهتمام بمشاريع السيميائيات، لأن السجال بشأن أحقية هذا المصطلح على حساب مصطلح آخر لا يقدم ولا يؤخر في أمر المعرفة شيئا. ومن هنا ندرك تلك الحمولة الإبيستمولوجية لأسلوب يامسليف في كتاب

«المقدمات» على وجه التحديد الذي يتسم بالحسم في المسائل المتعلقة بالعلم كونه موضوعا دالا مثلما هو شأن علم اللسان. لهذا كانت اللسانيات النسقية تحمل في طياتها - منذ الوهلة الأولى - ثورة علمية.

ومن أمارات هذه الثورة ميلاد مصطلحية جديدة لم تبق حبيسة التصورات النظرية بل تحولت هذه المفاهيم السيميائية ذات النزوع التراتبي إلى أدوات إجرائية، ومحاولة تطبيق نظرية جوديل التي ترى أنه في كل نسق هناك هامش للاختيار بين الانسجام والكمال. ولا يمكن للنسق السيميائي أن يكون في نظر بعض السيميائيين أمثال ميشال أريفي قابلا للمقارنة مع نسق الفيزياء أو اللسانيات. وهو رأي لا يلقى قبولا حسنا لدى تشارلز وليام موريس الذي كان من أشياع القائلين بميلاد مصطلحية جديدة كلما كان هناك ميلاد لعلم جديد.

يرجع موقف أريفي ذلك إلى عدم الثبات الذي يمكن أن يهز الأساس الإبيستمولوجي للسيميائيات لأنها لم تستقر على تسمية واحدة. ويبدي أريفي تواضعا جما انطلاقا من المعرفة الواعية برهانات هذا العلم الذي يروم أن يضفي انسجاما على جهاز مفاهيمه، ونجاعة على أدواته الإجرائية، لكن هذا الزعم تظهر هشاشته إذا نحن درجنا العلاقة بين متصورات النزعة الشكلانية والمعنى، وقسناها بميزان مقولة روني توم التي ترى أن كل ما يتسم بالصرامة فاقد للدلالة [78].

وعلى هذا الأساس كانت هناك دينامية تحرك هذه المصطلحية الجديدة مثلما نقف على بعضها: الشكل والماهية/ التعبير والمحتوى/ النسق والعملية/ السيميائيات العلمية والسيميائيات اللاعلمية/ السيميائيات التعينية والسيميائيات اللاتعينية/ السيميائيات الواصفة والسيميائيات الإيحائية. ليس بالضرورة أن نرى لها حضورا كبيرا في سيميائيات مدرسة باريس إلا ما تعلق ببعضها.

المحددات النظرية

كان كتاب «المقدمات» مثالا يحتذى للدلاليات البنوية في دقة العبارة، ووضوح المفاهيم وتماسك الأفكار وبيان اللغة الواصفة واقتصادها. لهذا نلاحظ أن اللسانيات النسقية ذات أثر كبير في محتويات مؤلف جريماس ومنها دعاوى بروندال ذات الصبغة المنطقية، إذ نلمس التركيز على القاعدة الإبيستمولوجية ورهانها في بناء مشروع السيميائيات المحايثة التي اصطنعت في أدبياتها بعض مصطلحية اللسانيات الجلوسيماتية، وتراجعت بعض التراجع مصطلحات دو سوسير. بعدما كانت السوسيرية تمثل أنموذجا لوصف اللسان وصفا علميا صارما. إن المسلك السليم في دراسة الدلالة يتمثل في وجود انفصالات على صعيد الإدراك في نظر جريماس. فإذا كانت الدلالة [79] تنفصل إجرائيا عن التركيب على صعيد البنية السطحية فهي تتحد معه على صعيد البنية العميقة.

إن وقوف الجلوسيماتيا على رهان الشكل من حيث هو الثابت على صعيد التجلي والماهية من حيث هي المتغير على صعيد التجلي أيضا كان له بعض التأثير في السيميائيات المحايثة. وعليه نلمس ذلك الحضور البادي والمضمر لمقدمات يامسليف في دلاليات جريماس البنوية، ويتمثل في الاهتمام بالنظرية والإبيستمولوجية والممارسة السيميائية. إن تنظيم المعطى الماهوي نتاج لخصوصيات العلم ومقتضيات موضوعات التحليل. ومثل هذا التجريد الذي يرافق اللغة الواصفة متأت مما تطرحه معرفة التنظيم التركيبي - اللساني - الذي يتجلى على السطح في مواضعات مخصوصة، أما ما يتعلق بالنصوص فيتجلى على صعيد البنية العميقة للتفكير.

لا تختزل الماهية في المتصورات الإبيستمولوحية اليامسليفية في الشكل، لكنها توجد في أقاصي الشكل. وأهم ما في ذلك البحث عن دينامية التحليل والتصنيف، وتجاوز عوائق تطور التراتبيات السيميائية. ولا بد من الإشارة إلى أن مفردة السيميائيات استعملها يامسليف استعمالا مرفقا بأداة التعريف، وهذا ما يجعلنا نتساءل عما إذا كانت السيميائيات حازت لدى يامسليف أسباب العلم أم أنها لا تبرح حدود التراتبية، ولكن هذا التساؤل سيجد إجابة حينما نستدعي ما سمته الجلوسيماتيا بمبدأ التجريب الذي يتناغم مع القواعد الإبيستمية للسانيات دو سوسير. وهو ما يوضحه كلود زيلبيربيج[80] في الثنائيات الآتية: «المجمل والشامل» و«المغلق واللامتناقض» و«المتجانس والبسيط» التي منها تفهم الوظائف السيميائية فهما يرفع السيميائيات إلى درجات العلم.

يشترط يامسليف أن يكون مبدأ التجريب في وفاق مع العملية، وأن الوصف كونه إجراء علميا يقتضي أن يستجيب لمبدأ «عدم التناقض، وأن يكون شاملا وبسيطا ما أمكن ذلك. إن شرط عدم التناقض يحمله إلى الوصف الشامل، وشرط الشمولية يقوده إلى شرط البساطة. وسنخاطر أن نسمي هذا المبدأ بمبدأ التجريب»[81]، وهو ركن من أركان الإبيستمولوجيا التي تضمنها كتاب «المقدمات». إنها ليست شيئا آخر سوى اللسانيات منظورا إليها على أنها عملية إجرائية.

كثيرا ما كان الاهتمام ينصرف إلى البنيات السطحية في تحليل الظواهر اللسانية. وهذا يبدو مفيدا من وجوه إذا عملنا بنصيحة هـ. فون هوفمانستاهل H. von Hoffmanstahl الذي يدعو فيها إلى البحث عن العمق انطلاقا من معطى السطح. فكثيرا ما تعوق تفكيرنا تعمية اللامعبر عنه، ولهذا ينصح لنا فيتجنشتاين Wittgenstein بألا نلقي له بالا، ذلك أننا لا نتكبد أي خسارة من جراء إقصائه من دائرة الاهتمام. إن مبدأ المحايثة سيمثل القاعدة التي تتأسس عليها وحدة المحايثة والتعالي. وفي مقابل نظرية الكمال complétude يختار يامسليف المحايثة المنسجمة من دون أن يخشى ضياع الكمال. فالكمال يحدث لديه إذن بوصفه تجاوزا مطلوبا يحدث بوساطة المحايثة.



السيميائيات المحايثة

من المعلوم أن كتاب «المقدمات»، كما هو واضح في عتبة عنوانه، يدور حول نظرية اللغة التي لا يتردد يامسليف في القول بأنها قد أُسست على مبدأ المحايثة، وذلك من أجل غاية واحدة تتمثل في «الثبات والنسق والوظيفة الداخلية»[82]، إن هذه النظرية وما يرافقها من تحولات وفروق وارتباط بالعيان يعود الفضل فيها إلى فضيلة اللغة وكرمها في ترسيخ مبدأ المحايثة. «فبدل أن نخفق في التعالي فالمحايثة على العكس من ذلك تعطي قاعدة جديدة أكثر صلابة»[83]، فالسيميائيات المحايثة مدينة إلى هذه الثمرة النظرية التي أنضجتها بعض الفلسفات تعميما واللسانيات النسقية تخصيصا. تجدر الإشارة إلى أن مفهوم المحايثة يكاد يكون بالتحديد خصيصة أسلوبية للإبيستمولوجيا الدنماركية.

يكون الباحث في مجال علوم الدلالة أمام اختيار منهجي يؤول إلى النتيجة الآتية: إذا اخترنا الشكل فهذا الاختيار يفترض أن نعرف المعنى أولا، وبالمثل فإن السيميائيات إن هي اصطنعت لنفسها مبدأ المحايثة مسلكا فعليها أن توضح طبيعة التعالي الذي يتشاكل إن لم يتماه مع المحايثة، بل إن التعالي ينتج عن حيوية المحايثة. «ولا عجب أن نجد يامسليف، وهو صاحب مدرسة قائمة الذات في التحليل الدلالي، يجعل من المعنى المادة التي تشتق منها الدلالات»[84]، والمثال الذي يحتذى في هذا الإطار هو أنموذج اللسانيات النسقية التي عبدت الطريق للتعالي الذي تلتقي فيه مع معارف أخرى. وبناء على متصورات دو سوسير دعا جريماس إلى إنشاء مقولات شكلية يحصل عليها عبر تجريد اللغة/ الموضوع، وتبقى ذات دلالة.

يعتقد جريماس أن الإنسان يعيش في عالم دال على نحو ما كان يتصور رولان بارت بأن كل شيء دال. فالمعنى لا يطرح، لأن المعاني مطروحة في الطريق، فهو حاضر بوصفه مسلمة وبوصفه «إحساسا للفهم». إنه أمر طبيعي للغاية. ويضيف: «ولتحديد الأشكال المتعددة لحضور المعنى وصيغ وجودها، ولتأويله بوصفه هيئات (محافل) أفقية ومستويات عمودية للدلالة، ووصف مسارات المحتويات وتحولاتها. هذه مهمات لم تعد اليوم غريبة في الدراسات السيميائية. فسيميائيات الأشكال هي وحدها تستطيع الظهور ضمن لغة تسمح بالحديث عن المعنى. وعليه فإن الشكل السيميائي ما هو إلا معنى المعنى. وإذا أخذنا في هذا المقام بمفارقة روني طوم التي تقوم على صرامة الشكل من دون حكم مسبق أو خشية، فإن المعنى يستعاد بوصفه ضرورة داخلية لحيوية الشكل.

صارت السيميائيات المحايثة ملازمة لدلاليات جريماس البنوية، ذلك أن اتجاهها أخذ على عاتقه دارسة «إنتاج المعنى» دراسة وصفية تبغي الوقوف على البنيات الأولية للدلالة مجسدة

في المكونات القاعدية للنص. وإن حظ الداخل له الأولوية في إدراك المعطى على نحو ما تشيعت له «الشكلانية الروسية» ومورفولوجيا الحكاية العجيبة لفلادمير بروب. لهذا نلاحظ أن الدلاليات البنوية كانت واضحة في اختياراتها الإبيستمولوجية التي لا تطلب إدراك المعنى خارج معطى النص وفق مقولة «النص ولا شيء خارج سلطة النص». في هذا السياق لا يمكن للسيميائيات أن تعقل سيرورة المعنى بناء على قصدية المتلقي. علما أن بنية الذهن البشري تشيد الموضوعات الثقافية تشييدا متدرجا ينطلق من المستويات البسيطة، وينتهي إلى المستويات المركبة.

اضطلعت السيميائيات السردية لجريماس بالبحث عن الأنماط الأولى للسردية قبل أن تتجلى كينونتها في النص. فصفة المحايثة من الناحية الفلسفية يطلب مسكنها في عوالم الداخل. وأن بناءها يتم في هذا المسكن. إن حضور المحايثة يكتسي طابعا جوانيا، لهذا نجد مفهومها في الأدبيات الفلسفية ينطوي على أبعاد خالصة في الإلهيات. فهي فكرة نفسية خالصة. ومن هنا كانت فكرة المطلق فكرة محايثة من حيث المبدأ، كما أن لها طابعا تجريبيا على صعيد الحياة الأخلاقية. ومن ثم تغدو «المحايثة» فكرة ومذهبا ونظرية وكذلك فلسفية. ولا بأس أن تتسرب بعض إحالاتها المرجعية إلى السيميائيات السردية عبر متصورات دو سوسير بخصوص وصف الظواهر اللسانية ودراستها دراسة علمية موضوعية. ذلك أن متصور المحايثة لدى دو سوسير مبدأ منهجي يضطلع بدراسة وظيفة اللسان، ويتطلب استقلاله عن الظواهر غير اللسانية وتطبيقاتها.

تمر مدارسة الدلالة في السيميائيات عبر ثلاثة أطوار؛ فتنتقل من مبدأ المحايثة الذي تتميز به البنيات بمكوناتها البسيطة، وهي عبارة عن شروط لكينونة الموضوعات السيميائية التي تتمتع بوضع منطقي يجعلها قابلة للتحليل العلمي. وهذا الطور عادة ما يوصف بالبنيات العميقة التي تتضمنها الدلالة بوصفها تجسيدا لنشاط السلوك الإنساني. بيد أن البنيات العميقة تنهض على نحو سيميائي في النظرية العاملية.

إذا ما أردنا أن نرسم عوالم السيميائيات السردية فهل نضعها ضمن فكرة التعالي التي يعود إليها مبدأ الانسجام المنظم لأشكال القيم المجردة لكونها عماد السردية أم ضمن فكرة التجربة التي تعمل على تشخيص هذه القيم مهما كان سلم تجريدها؟ وهل ثمة علاقة بين المحايثة والتعالي من وجهة والنظرية والتطبيق من وجهة أخرى لدى دو سوير ويامسليف وجريماس؟ أليس ذلك يسلمنا إلى القول إن السيميائيات المحايثة تضرب بسهم وافر في الميتافيزيقا التي شجبها دريدا في لسانيات دو سوسير[85]؟. إن متصور المحايثة يكاد يكتسي طابعا ثيولوجيا لدى دو سوسير عندما يحدد دراسة اللسان في ذاته ولذاته، لأنه أشبه بمفهوم الإخلاص في الدين الذي لا يمكن أن يكون إلا محايثا. فهو يعد الوسيلة والغاية في الوقت

نفسه. وبطبيعة الحال فإن المحايثة التي بنيت عليها القواعد العامة للسانيات لا تندرج البتة في تلك الحلولية الصوفية panthéisme.

من المعلوم لدى الفلاسفة أن العلاقة بين المحايثة والتعالي ذات طبيعة جدلية، ولا يمكن الوقوف على السيميائيات المحايثة التي وضعها جريماس إلا بإدراك تعاليها، والتعالي يستلزم بالضرورة وجود المحايثة التي تتصرف إلى عملية تنظيم الخطابين السردي وغير السردي. من منطلق أن الدلالة الأولية لا سبيل إلى الإمساك بها إلا وفق هذا المبدأ المحايث الذي يساعدنا على تمثل أشكال القيم المجردة التي ينتجها النشاط الإنساني، وندركها في عالم الدلالة الذي يتحقق تحققا مشخصا.

ما القواسم المشتركة التي تجمع بين مفهومي المحايثة والشمولية إن في اللسانيات وإن في السيميائيات؟ لقد اتضح تطابق المفهومين في الدراسات اللسانية النسقية، بينما ظلت العلاقة بينهما غامضة بعض الغموض في مجال السيميائيات. فهل السميائيات المحايثة تحقق مبدأ الشمولية؟ هذا ما سعت إليه النظرية العاملية سعيا ترافقه خطورة المغامرة، بيد أن السيميائيات التراتبية التي حملها مشروع اللسانيات الجلوسيماتية لدى يامسليف وأولدال كانت تؤشر إلى وجود ثورة بدأت تتضح شيئا فشيئا في القضايا التي كانت تعالجها نظرية اللغة.

لقد نُظِر إلى السيميائيات الواصفة على أنها تطبيق لنظرية الأنماط أو كما وسمناها في مؤلف لنا بجبر العلامات. بمعنى أنها تمثل حالة خاصة للغة الواصفة التي يتسنى لنا الحديث بها عن منطق سيميائي. وحينما أثيرت مسألة لاعلمية الإيحاء فهذا سيؤدي بإبيستمولوجيا يامسليف ومساره العلمي إلى أن تصبح غريبة غربة مطلقة. وفي هذا السياق يحدث التمييز داخل اللسانيات النسقية بين السيميائيات العلمية والسيميائيات اللاعلمية. فالسيميائيات العلمية هي التراتبية بعينها، ومن ثم فهي نظرية، وسيدعو يامسليف «السيميائيات العلمية تلك السيميائيات التي تكون إجرائية، والسيميائيات اللاعلمية تلك السيميائيات التي ليست إجرائية»[86]، ومثل هذه المصطلحات لم تعرف انتشارا واسعا في السيميائيات المعاصرة.

لا نحسب أن كتاب «المقدمات» أحاط بجوانب هذه النظرية كلها. فيامسليف كان على وعي بالمسالك الصعبة لنظرية اللغة، فاكتفى في الحديث بأن مشروع الكتاب لا يكاد يتجاوز حدود المقدمات. فهذه حقيقة يرفدها تواضع جم. فإذا كنا شرحنا مفهوم السيميائيات العلمية فإن السيميائيات اللاعلمية ينظر إليها على أنها تراتبية محايثة. وسبق أن وصف يامسليف السيميائيات الإيحائية بأنها لا علمية، لكونها تراتبية موصوفة، الأمر الذي جعل جريماس وكورتاس يسارعان إلى مصادرة الإيحاء من حقل السيميائيات العلمية، ولا يلتفتان إلى سيميولوجيا بارت التي وضعت «التقرير والإيحاء» ضمن مقولات سيميائيات الدلالة. إن منطلق يامسليف يكمن في النظر إليها أنها غير إجرائية، ومن ثم فهي لا ترقى إلى أن تكون في منزلة النظرية.

المخرج

فالسيميائيات من حيث هي معرفة تتطابق مع نتائج التحليل من المنظور المثالي، وفق اللسانيات النسقية، فإنها تشتمل على مفهومي النسق والعملية وفق مصطلحية يامسليف. فهناك سيميائيات عامة وسيميائيات خصوصية في إمكانها أن تسهم في تطوير النظريات والمناهج. وهي تنحو منحى السيميائيات الواصفة. وفي المقابل، فإن السيميائيات الإيحائية تمتلك القدرة على إضفاء البعد التراتبي على الأنساق السيميائية الدالة.

فمن الممكن قراءة اللسانيات النسقية قراءة كلية، ثم الوقوف على مدى تأثيرها في السيميائيات المحايثة. هذا إذا سلمنا بأن ذلك يمثل تتمة منطقية لرهان المقدمات، بوصفها السمة الحقيقية للإبيستمولوجيا، ولما لا تكون أيضا سمة أنطولوجية، مع أنه من الواضح أن الأمر لا يتعلق بشيء آخر غير اللسانيات، وأن اللسانيات ليست شيئا آخر غير السيميائيات. ولقد استوعب الدرس السيميائي في باريس «المقدمات» استيعابا جيدا، بحيث إنه لم يسقط في وهم الاعتقاد بكمال النظرية السيميائية وتمامها. ولعل ذلك ما استشعرته مدرسة باريس وهي تقبل ضمنا بحدوث انعطافات كارثية (ر. طوم) في مسار النظرية، وتقر بوجود أزمات حادة في جهاز مفاهيمها. فالإقرار بوجود انسجام لا يتخلله أي وهن يعد في ذاته من معوقات تطوير النظرية السيميائية. وهذا ما جعل رولان بارت يصف السيميولوجيا في درسه الافتتاحي بالكولوج دو فرانس بأنها سلب وانفعال [87]، ولأنها سلبية فهي فعالة أو هكذا يعتقد بارت.

تنهض السيميائيات على دعامات فينومينولوجية من حيث إن وضع العالم بين قوسين هو أسلوب إبيستمولوجي صار طرحه طبيعيا في السيميائيات المحايثة واللسانيات النسقية. ولهذا السبب ألفينا هذا الأسلوب يكتسي طابعا تجريديا أو يلجأ إلى مسلك العدول والعزل. والنهج سواء لدى يامسليف أو جريماس، لأنه يقوم على قاعدة معرفية، كثيرا ما تقع في شرك «ذاكرة المجال المرفوع». فالعودة إلى الإيبوخيا Epoché هي دعوة إلى تعليق الحكم، ووضع المعارف والنظريات السابقة موضع سؤال، وفحص نقدي يستند إلى نسق الوعي وقوانينه.

تشترك اللسانيات النسقية والسيميائيات المحايثة في الخصيصة الإبيستمولوجية الحديثة، إذ لا يمكن الاحتفاظ بكل شيء جملة واحدة، ولا بد من تطبيق مبدأ العدول، لأننا إذا اخترنا الصرامة العلمية نكون قد فقدنا جزءا من «التمدلل» signifiance [88] والعكس صحيح. والشيء نفسه ينطبق على الاحتفاظ بالانسجام والكمال في الوقت نفسه. لأن هذا الإجراء المنهجي يقتضي فهم طبيعة حيوية الاختيار الجذري من أجل تشخيص المعنى. ولا سيما أن هذا التشخيص لا يبغي بديلا من مبدأ المحايثة. لأن متصورات اللسانيات

والسيميائيات تراهن على المحايثة طلبا للكمال. وهذا الكمال لا أفق له في مدارسة المعنى خارج توسيع أفق النزعة الشكلانية.

لقد سار جريماس على منوال يامسليف في الطور الأول من مساره السيميائي في اتباع الصرامة العلمية من أجل دراسة المعنى وإجلاء كثافة الموضوع، وتطبيق الإيبوخيا ضمنيا، لأنه لا يحتفظ بأي مقولة لسانية من أجل وصف المعنى، وسيختار الحياد ما أمكنه إلى ذلك سبيلا من أجل المقولات القاعدية. وعلى نحو ما اصطنعته اللسانيات النسقية فإن السيميائيات المحايثة هي الأخرى لم تضع التصورات بين قوسين في وضع غير ملائم حتى توضع في حقل مناسب يستجيب لمنطق قابلية التطبيق النظري للجهاز الصوري.

الهوامش

1. A. J. Greimas, Sémantique structurale: recherche et méthode, Paris, éd. Larousse, 1966, p. 17.
2. تنسب هذه النظرية إلى حلقة كوبنهاجن اللسانية التي أسسها بروندال ويامسليف في النصف الأول من الثلاثينيات من القرن العشرين، وتكاد تنحصر مفاهيمها الكبرى فيما أورده يامسليف في كتابه «مقدمات في نظرية اللغة» الذي صدر العام 1943، غير أن الجلوسيماتيا ظلت ملازمة لاسم يامسليف، لاسيما بعد وفاة بروندال بعد ثلاث سنوات من ظهور المجلة الدولية للسانيات. فالجلوسيماتيا نظرية لسانية بنوية أسسها لويس يامسليف انطلاقا من أفكار دو سوسير المؤسس للبنوية. تتضمن الجلوسيماتية الوصف الشكلاني للألسن، وتعميقا لمحاولة التجريد الصارمة للبنيات اللسانية التي سلكها يامسليف سيرا على هدي دو سوسير على نحو ما لا يمكن وصفه بالتبعية المطلقة للمعلم الأول للسانيات العامة.
3. Jacques Fontanille, Sémiotique du discours, Limoges, éd. PULIM, 2003, p. 41.
4. A. J. Greimas, Sémiotiques et sciences sociales, Paris, éd. Seuil, 1976, p. 199.
5. المرجع السابق نفسه.
6. بدأت فكرة الجلوسيماتيا تتبلور في المؤلف الأول (المبادئ) ليامسليف الصادر في العام 1928، ثم ظهر المصطلح كما صار يتداول في أدبيات اللسانيات البنوية في نهاية العام 1935.
7. Claude Zilberberg, Raison et poétique du sens, Paris, éd. PUF, 1988, p. IX.
“Saussure, le fondateur, Hjelmslev, le fondateur du fondateur”.
8. A. J. Greimas, Du sens II: Essais sémiotiques, Paris, éd. Seuil, 1983, p. 7.
9. Louis Hjelmslev, Prolégomènes à une théorie du langage, trad. Una Canger avec la collaboration d’ Annick Wewer, Coll “Argument”, 1971, Paris, éd. Minuit, p. 55.
10. Voir Anne Hénault, Histoire de la sémiotique, Paris, éd. PUF, Que sais-je 1992, p. 4.
11. Denis Bertrand, Précis de sémiotique littéraire, Paris, éd. Nathan, 2000, p. 7.
12. يترجمها عادل فاخوري ب: لست أعرف، وحينما يتحدث عن يامسليف لا يكاد يضيف جديدا يتجاوز الطبيعة التعليمية للسانيات الجلوسيماتية. ينظر: تيارات في السيمياء لعادل فاخوري، بيروت، دار الطليعة، ط. 1، 1990، ص 33 - 40.
13. Louis Hjelmslev, Prolégomènes à une théorie du langage, , op. cit., p. 69.
14. Ibid., p. 69.
15. رولان بارت، درس السيميولوجيا، تر. ع. بنعبدالعالي، تق. عبدالفتاح كيليطو، المغرب، دار توبقال للنشر، ط. 2، 1986، ص61.
16. A. J. Greimas, Du Sens, essais sémiotiques, Éditions du Seuil, 1970, et Du Sens. 2, Éditions du Seuil, 1983.
17. Anne Hénault, Narratologie, Sémiotique générale: Les enjeux de la sémiotique: 2, Paris, éd. PUF, 1983, p. 7.
18. A. J. Greimas, Du sens II: Essais sémiotiques, op. cit., p. 18.
19. Ibid., p. 18.
20. رولان بارت، درس السيميولوجيا، تر. ع. بنعبدالعالي، مرجع سابق، ص9.
21. المرجع السابق، ص 9.

22 Roland Barthes, Le bruissement de la langue, Paris, Seuil, 1984, p.197.

23 A. J. Greimas et J. Courtes, Sémiotique: Dictionnaire raisonné de la théorie du langage, Paris, éd. Hachette, t. 1, 1979, p. 229.

24 A. J. Greimas, Sémantique structurale: recherche et méthode, Paris, éd. Larousse, 1966, p. 18.

25 A. J. Greimas, Les acquis et les projets (préface), in Sémiotique narrative et discursive de Joseph Courtés, Paris, éd. Hachette, 1993, pp. 5-25.

26 Louis Hjelmslev, Le langage, trad. Michel Olsen, préf. A. J. Greimas, Paris, éd. Minuit, 1966, p. 27.

27 رولان بارت، درس السيميولوجيا، مرجع سابق، 1986، ص 21 و22.

28 المرجع السابق، ص 22.

29 G. Mounin, Saussure, Paris, éd. Seghers, 1968, p. 21.

30 A. J. Greimas, L’actualité du saussurisme, in Le Français moderne, n’ 3, 1956, p. 192.

31 Louis Hjelmslev, Prolégomènes à une théorie du langage, , op. cit., p. 135.

32 G. C. Lespschy, La linguistique structurale, Paris, éd. Payot, 1976, p. 80.

33 Louis Hjelmslev, Prolégomènes à une théorie du langage, op. cit., p. 138.

34 F. de Saussure, Cours de linguistique générale, Paris, éd. Payot, 1972, p.33.

35 Gérard Deledalle avec coll. de Joëlle Rethoré,Théorie et pratique du signe: Introduction à la sémiotique de Charles S. Peirce, Paris, éd. Payot, 1979, pp. 29 - 49.

36 G. C. Lespschy, La linguistique structurale, op. cit., p. 79.

37 Ibid., p.81.

38 Prolegomena to a Theory of Language, trad. en anglais par Francis J. Whitfield: International Journal of American Linguistics. Memoir 7, Indiana University Publications in Anthropology and Linguistics, Baltimore, Waverly Press.

ثم نشرت الطبعة الثانية بعد أن أدخل عليها وايتفيلد بعض التعديلات في سنة 1961، ولا ندري إذا كان جريماس قد اطلع عليها أم لا.

réed. et révision de la trad. en anglais par F. J. Whitfield: Madison, University of Wisconsin Press, 1961.

39 François Rastier, Préface à l’édition française dEssais linguistiques, L. Hjelmslev, Paris, éd. Minuit, 1971, p. 10.

40 G. C. Lespschy, La linguistique structurale, p. 79.

41 Voir Georges Mounin, Introduction à la sémiologie, Paris, éd. Minuit, 1970, p. 95.

42 “autres structures linguistiques” p. 145./ “la frontière entre ce qui est langage et ce qui ne l’est pas”.

43 “other semiotic structures”/ “beween semiotic and non-semiotic”.

44 Voir Claude Zilberberg, Raison et poétique du sens, , op. cit., pp. 66-77.

45 G. Matoré, La méthode en lexicologie, Paris, éd. Didier, 1953, pp. 6-7.

46 F. de Saussure, Cours de linguistique générale, , op. cit., p.169.

47 Louis Hjelmslev, Essais linguistiques, Paris, éd. Minuit, 1971, p. 80.
48 Pierre Guiraud, La sémiologie, Paris, éd. PUF, Que sais-je, 2ème édition, 1973, p. 37.
49 G. C. Lespschy, La linguistique structurale, p. 80.
50 Louis Hjelmslev, Prolégomènes à une théorie du langage, op. cit., p. 68.
51 Jacques Derrida, Sémiologie et grammatologie, in Essais de sémiotique, sous la dir. Julia Kristeva, Paris, éd. Mouton, the Hague, 1971, pp. 26-27.
52 Louis Hjelmslev, Prolégomènes à une théorie du langage, op. cit., pp. 155-156.
53 Ibid., p. 159.
54 كلاوس هيشن، القضايا الأساسية في علم اللغة، تر. وتع. سعيد حسن بحيري، القاهرة، مؤسسة المختار، ط. 1، 2003، ص 93 و94.
55 Louis Hjelmslev, Essais linguistique, Paris, éd. Minuit, 1971, p. 173.
56 Josette Rey-Debove, Lexique sémiotique, Paris, éd. PUF, 1979, p. 71.
57 نذكر من بين هؤلاء راسموسن Rasmussen ويورجنسن J'rgensen.
58 إن الترجمة الحرفية للمصطلح هي علة اللسان، ذلك أن Glossa تعني في اللغة الإغريقية اللسان، ونظرا إلى طابعها البنوي فضلنا ترجمتها بالنسقية مع الإبقاء على تعريبها عند الحاجة.
59 رولان بارت، درس السيميولوجيا، مرجع سابق، ص 21.
60 Louis Hjelmslev, Prolégomènes à une théorie du langage, op. cit., p. 25.
61 Ibid., p. 50.
62 A. J. Greimas et Joseph Courtés, Sémiotique: Dictionnaire raisonné de la théorie du langage, Paris, éd. Hachette, t. 2, 1986, p. 213.
63 Louis Hjelmslev, Prolégomènes à une théorie du langage, op. cit., p. 144.
64 Umberto Eco, La structure absente: Introduction à la recherche sémiotique, trad. Uccio Esposito-Torrigiani, Paris, éd. Mercure de France, 1972, p. 33.
65 Louis Hjelmslev, Prolégomènes à une théorie du langage, op. cit., p. 68.
66 Joseph Courtés, Sémantique de l'énoncé: Applications pratiques, Paris, éd. Hachette, 1989, p. 73.
67 أمبرتو إيكو، العلامة: تحليل المفهوم وتاريخه، تر. سعيد بنكراد، مر. سعيد الغانمي، الدار البيضاء وأبوظبي، كلمة والمركز الثقافي العربي، ط. 1، 2007، ص 137 و138.
68 Jacques Fontanille, Sémiotique du discours, Limoges, éd. PULIM, 2003, p. 40.
69 Louis Hjelmslev, Prolégomènes à une théorie du langage, op. cit., p. 144.
70 Ibid., p. 140.
71 J-C. Coquet et All., Sémiotique: L'école de Paris, Paris, éd. Hachette, 1982, p. 10.
72 Voir Vladimir Propp, Morphologie du conte, Paris, éd. Seuil, 1970.
73 Louis Hjelmslev, Prolégomènes à une théorie du langage, op. cit., p. 98.
74 A. J. Greimas, Sémantique structurale: recherche et méthode, Paris, éd. Larousse, 1966, p. 17.
75 رولان بارت، درس السيميولوجيا، مرجع سابق، ص22.

76 A. J. Greimas, préface du “Le langage” de Louis Hjelmslev, trad. Michel Olsen, Paris, éd. Minuit, 1966, p. 10.

77 Ibid., p. 9.

78 tout ce qui est rigoureux est insignifiant.

79 J. Courtés, Analyse sémiotique du discours, De l’énoncé à l’énonciation, Paris, éd. Hachette, 1991, p. 137.

80 Voir Claude Zilberberg, Raison et poétique du sens, op. cit., p. 68.

81 Louis Hjelmslev, Prolégomènes à une théorie du langage, op. cit., p. 19.

82 Ibid., p. 159.

83 Ibid., p. 160.

84 سعيد بنكراد، السيميائيات: مفاهيمها وتطبيقاتها، الرباط، منشورات الزمن، مطبعة النجاح الجديدة، الدار بيضاء، 2003، ص169.

85 Jacques Derrida, Sémiologie et grammatologie, in Essais de sémiotique, sous la dir. Julia Kristeva, Paris, éd. Mouton, the Hague, 1971, p.26.

86 Louis Hjelmslev, Prolégomènes à une théorie du langage, op. cit., p. 151.

87 رولان بارت، درس السيميولوجيا، مرجع سابق، ص 24.

88 يعني هذا المفهوم مجمل آثار المعنى ضمن المجموعة التي تتوافر على خصيصة البنية، علما أن هذه الآثار لا تختزل في الوحدات التي تتألف منها هذه المجموعة. ومن هنا لا ينبغي فهم التمدلل على أنه حاصل مجموع الدلالات. وللإشارة فإن فونتاني يعتقد أن هذا المفهوم تراجع استعماله في أدبيات السيميائيين. لأن مصطلح الدلالة اكتسى مفهوما تكوينيا وتوليديا صار يشمل التمدلل نفسه.

المراجع الأجنبية

- Anne Hénault, Narratologie, Sémiotique générale: Les enjeux de la sémiotique: 2, Paris, éd. PUF, 1983.
- Anne Hénault, Histoire de la sémiotique, Paris, éd. PUF, Que sais-je? 1992.
- A. J. Greimas, Sémantique structurale: recherche et méthode, Paris, éd. Larousse, 1966.
- A. J. Greimas, Sémiotiques et sciences sociales, Paris, éd. Seuil, 1976.
- A. J. Greimas, Du sens II: Essais sémiotiques, Paris, éd. Seuil, 1983.
- A. J. Greimas, Du Sens, essais sémiotiques, Éditions du Seuil, 1970, et Du Sens. 2, Éditions du Seuil, 1983.
- A. J. Greimas et J. Courtes, Sémiotique: Dictionnaire raisonné de la théorie du langage, Paris, éd. Hachette, t. 1, 1979.
- A. J. Greimas, Les acquis et les projets (préface), in Sémiotique narrative et discursive de Joseph Courtés, Paris, éd. Hachette, 1993.
- A. J. Greimas, L'actualité du saussurisme, in Le Français moderne, n' 3, 1956.
- A. J. Greimas, préface du " Le langage" de Louis Hjelmslev, trad. Michel Olsen, Paris, éd. Minuit, 1966
- Claude Zilberberg, Raison et poétique du sens, Paris, éd. PUF, 1988.
- Denis Bertrand, Précis de sémiotique littéraire, Paris, éd. Nathan, 2000.
- F. de Saussure, Cours de linguistique générale, Paris, éd. Payot, 1972.
- François Rastier, Préface à l'édition française d'Essais linguistiques, L. Hjelmslev, Paris, éd. Minuit, 1971.
- G. C. Lespschy, La linguistique structurale, Paris, éd. Payot, 1976.
- Georges Mounin, Saussure, Paris, éd. Seghers, 1968.
- Georges Mounin, Introduction à la sémiologie, Paris, éd. Minuit, 1970.
- Gérard Deledalle avec coll. de Joëlle Rethoré, Théorie et pratique du signe: Introduction à la sémiotique de Charles S. Peirce, Paris, éd. Payot, 1979.
- G. Matoré, La méthode en lexicologie, Paris, éd. Didier, 1953.
- J-C. Coquet et All., Sémiotique: L'école de Paris, Paris, éd. Hachette, 1982.
- Jacques Derrida, Sémiologie et grammatologie, in Essais de sémiotique, sous la dir. Julia Kristeva, Paris, éd. Mouton, the Hague, 1971.
- Jacques Fontanille, Sémiotique du discours, Limoges, éd. PULIM, 2003.
- Joseph Courtés, Sémantique de l'énoncé: Applications pratiques, Paris, éd. Hachette, 1989.
- Joseph Courtés, Analyse sémiotique du discours, De l'énoncé à l'énonciation, Paris, éd. Hachette, 1991.
- Josette Rey-Debove, Lexique sémiotique, Paris, éd. PUF, 1979.
- Louis Hjelmslev, Le langage, trad. Michel Olsen, préf. A. J. Greimas, Paris, éd. Minuit, 1966.

- Louis Hjelmslev, Prolégomènes à une théorie du langage, trad. Una Canger avec la collabora-
”Argument”, Paris, éd. Minuit, 1971. tion d’ Annick Wewer, Coll.
- Louis Hjelmslev, Essais linguistique, Paris, éd. Minuit, 1971.
- Pierre Guiraud, La sémiologie, Paris, éd. PUF, Que sais-je, 2ème édition, 1973.
- Roland Barthes, Le bruissement de la langue, Paris, Seuil, 1984.
- Umberto Eco, La structure absente: Introduction à la recherche sémiotique, trad. Uccio Esposi-
to-Torrigiani, Paris, éd. Mercure de France, 1972.
- Vladimir Propp, Morphologie du conte, Paris, éd. Seuil, 1970.

المراجع العربية

أمبرتو إيكو، العلامة: تحليل المفهوم وتاريخه، تر. سعيد بنكراد، مر. سعيد الغانمي، الدار البيضاء وأبوظبي، كلمة والمركز الثقافي العربي، ط.1، 2007.

رولان بارت، درس السيميولوجيا، تر. ع. بنعبدالعالي، تق. عبدالفتاح كيليطو، المغرب، دار توبقال للنشر، ط.2، 1986.

سعيد بنكراد، السيميائيات: مفاهيمها وتطبيقاتها، الرباط، منشورات الزمن، مطبعة النجاح الجديدة، الدار بيضاء، 2003.

عادل فاخوري، تيارات في السيمياء، بيروت، دار الطليعة، ط.1، 1990.

كلاوس هيشن، القضايا الأساسية في علم اللغة، تر. وتع. سعيد حسن بحيري، القاهرة، مؤسسة المختار، ط.1، 2003.

آفاق معرفية

- المعنى الشعري بوصفه مشيرا إلى النوع
- السرديات البنيوية في النقد المغربي الحديث

عالم الفكر
العدد 3 المجلد 38 يناير-مارس 2010

المعنى الشعري بصفته مشيرا إلى النوع

د.علاء عبدالهادي (*)

«اعلم أنّا إذا أضفنا الشعر، أو غير الشعر من ضروب الكلام إلى قائله، لم تكن إضافتنا له من حيث هو كَلِمٌ وأوضاع لغة، ولكن من حيث تُوُخِّي فيها النظم، الذي بينّا أنه عبارة عن توخي معاني النحو في معاني الكلم».

«عبدالقاهر الجرجاني»[1]

1 - تمهيد

يثير عنوان هذه الدراسة (المعنى الشعري) مجموعة من القضايا، فهل هناك حقّا ما يسمى المعنى الشعري، وما اسم قرينه، «المعنى اللاشعري» القابع فيما يثيره العنوان من أسئلة! وهل يمكن أن يحمل النص معنى شعريا له «إيقاعه الدلالي»، وآخر غير ذلك؟

وماذا عن الشعر، أهو معنى، أم إيقاع المعنى؟ فكلنا يثق بأن الإيقاع أساس في الشعر، لكنه مع ذلك غير كاف لخلق قصيدة، فما الذي يخلقها إذن؟ هل هو النظم؟ هذا عدد من الأسئلة التي قد تجيب عنها دراستنا هذه، التي تتخذ شعر الهايكو الياباني حقلا لاختبار صحة هذا المفهوم، وآليات اشتغاله، فالجمال حاضر دائما لإدهاشنا، كما أنه إذا كان لدينا ما يكفي من الحساسية، فبإمكاننا أن نتحسّس الجمال في شعر جميع اللغات [2]. وقد اخترنا الهايكو لسببين: الأول هو حيدة القارئ العربي تجاهه، وهذا ما قد يجعله مستقبلا جيدا لهذا الشكل الشعري من دون مواقف مسبقة، والثاني لأنه شكل شعري قريب من قصيدة النثر المعاصرة، على الرغم من قدمه، وذلك في شكولها القصيرة بخاصة، فلا تقوم شعرية هذا الشكل الشعري على الإيقاع الكمي

(*) شاعر وناقد أكاديمي - مصر.

الذي ينهض عليه أساس شعرنا العربي، ولا تقوم على النبر أيضا، ونقصد بالنبر هنا مقاطع الكلمات التي يقع عليها التشديد الصوتي، ولكن يحدّد طول البيت في هذا الشكل عدد مقاطعه فقط، وهو شكل نثبت من خلاله قدرة ما نسميه في طرحنا هذا «المعنى الشعري» على الإشارة إلى الدلالة النوعية للنص، وهذا ما ينطبق على قصيدة النثر في شكولها المعاصرة.

يحتاج النص الشعري من الدهاء، والتربص، والتخطيط، ما يحتاج إليه تدبير جريمة. فهو مثل نزوة لا يعرف صاحبها نتائجها، لكنه يجب أن يدبر لحدوثها جيدا. النص الشعري نوع من التطرف في علاقة الكلمات بأشيائها، وهذا ما يؤكد أهمية العقل في نحت الشكل النهائي للنص. كنت، ومازلت ممن يرون أن المصطلحات الجاهزة التي تتكلم عن مفاهيم مثل التلقائية، هي مصطلحات من مخلفات النقد الانطباعي في أردأ صوره، وهي مخلفات سهلة الاستخدام لغير المتخصصين؛ لأنها أحكام لا تتطلب مجهودا، بل تختزل العملية الشعرية في قوالب (كليشيهات) محفوظة، فما هذا المقدار الذي يمكّننا من الحكم على ما يسمى تلقائية قصيدة، أهو حس المتلقي، أم حس الشاعر، أم بنية النص ذاتها؟ ولو افترضنا وجوده، فما الفاعليات التحليلية التي تمكن الناقد من معرفته؟ أم أن مفهوم التلقائية يوظف للدلالة على الصناعة بعامة، وفق هوى الناقد وقدرته على التحليل؟ وهل نجد شعرا عظيما من دون صناعة؟

تتدفق الحياة في كل شكول الموجودات من حولنا، على نحو لا نتبينه بسبب خداع الظاهر، أما الشاعر فيتعقب دروب الحياة في الأشياء، تلك التي لا يراها سوى قلة ممن يتيح لهم استعدادهم التأملي، والنفسي، واللغوي، أن يقوموا بذلك، فيحيل الشاعر ما لا وجود له إلى وجود، حين يظهر ما هو كامن في جوهر الأشياء، من دون أن تفقد شكلها، ومن دون أن تُختَزل إلى محض معنى، فيستنطق بوّح ما حوله من موجودات، فإن نجح، اصطاد الشاعر منها ما يدهش، كأننا نراها أول مرة، هذا هو مفهومي عن العمل الشعري، إنه العمل الذي يحيلك إلى واقع كامن في روح الأشياء لم تره من قبل، فتتغير بعد التلقي صورة المرئي، مثلها في ذلك مثل وعي الرائي.

الشاعر في رأيي هو ذلك العقل الكبير الذي يصطاد دهشته مما تبوح به الروح، أما الشعر فشجرة تنبت من دون بستاني، لكنها لا تثمر إلا في حضوره، فقد يولد النص الشعري مصادفة، لكنه لا يأخذ شخصيته، ولا يكتسب هويته، ولا تُبثّ الروح فيه، مصادفة. لا ينبض النص الشعري من دون حضور واع لشاعره، ولا يخفق إلا عبر عمل دءوب من صانع ماهر، وعقل متأهب، نشط حينا، وكسول في أحيان أُخر.

وهذا جهد شعري مطلوب، لكنه لا يمثل احترافاً، فالاحتراف خبرة متراكمة، تتصف بالاطّراد، والمثول، تجعل الاحترافية في الشعر، الشعر أسهل. ويرجع انحطاط الفن دائما إلى هذه الاحترافية، كما يرى إليوت. يريح النظام متوسطي الموهبة، أما محك الشعر فيؤكد دائما أن البيت قائم في ما وراء المعنى. إن القصيدة تقول شيئا وتعني شيئا آخر. فالسر الذي يضيء كل ما هو عميق ومهم ينتج الخطأ القائل إن كل ما هو غريب ومهم هو شيء أساس. فاتجاه

المجهول، سيكون رد الفعل الطبيعي للإنسان هو الميل إلى الأمثلة وكذا إلى الحذر الدائم، وهما ما سيؤدي إلى الغاية نفسها: تضخيم المجهول عن طريق التخيل، بأن نوليه اهتماما أكبر من ذلك الذي نوليه للواقع المحسوس[3]. فالمعنى ليس علاقة واحد إلى واحد بين الدال والمدلول، بين كلمة أو اسم، بين مرجع ومفهومه فقط. بل هو ذاك الذي يتولد «بوساطة الحركة من دال إلى دال (...)، إنه ذلك السراب الموضوعي للدلالة، الذي يولد، ويسقط عبر علاقة الدوال فيما بينها»[4]. فالشعر هو قلق التأثر، «هو التكتم، والانحراف المؤدب، الشعر هو الفهم الضال، والتأويل الضال، والحلف الضال»[5].

وأشير في هذا السياق، إلى مصطلحين هما: «المعنى والدلالة»، وهما مصطلحان نجدهما، عند جون لاينز الذي يقول: «على الرغم من أن للكلمات معنى، فإن العبارات والجمل يمكنها أن تكون ذات دلالة، أو غير ذات دلالة»، وهذا ما يميز بين المعنى المعجمي للكلمة، ومعناها السياقي، كما نجد الثنائية نفسها عند إ. د. هيرش حين يقول: «المعنى هو ذلك الذي يمثله نص ما، إنه ما يعنيه المؤلف باستعماله مقطوعة خاصة من الدلائل، إنه ما تمثله الدلائل. أما الدلالة، فتشير إلى علاقة بين ذلك المعنى وشخص ما، أو تصور»[6]. فهوية العمل الفني تبقى مأمونة عن طريق تعهدنا بأن «نحمل على عاتقنا مهمة بناء العمل، إذا كان هذا هو معنى الخبرة الجمالية»[7].

ويعرف ميشيل ريفاتر Michael Riffaterre القصيدة بأنها نص «يقول شيئا ويعني شيئا آخر»[8]. وهذا ما يؤكده جادامر على نحو آخر بقوله: «الشعري يحتفظ دائما بخاصية غير محددة على نحو غريب، وهو أنه من خلال الشمولية الفعلية للغة، يقدم الشعر شيئا يظل مفتوحا على جميع أنواع القول التخييلي»[9]. فإذا كان الخطاب ممارسة للذات في داخل التاريخ، فإن القصيدة هي التسجيل الأقصى للذات في داخل اللغة (...). فلم يعد تصور المعنى مقصورا على الدلالة أو المعجم، بل غدا إنتاجا يعمّمه مجموع الخطاب»[10]، يطرح هذا المعنى علينا أهمية المشير النوعي في النص، الذي يرشدنا إلى هذا الاختلاف؛ لأن هناك من لا يستطيع قراءة المعنى اللاشعري، في نص يغيب عنه مشيره الدلالي التقليدي الذي اعتاده في شعره القومي، مثل مشير الوزن والقافية، عندئذ يظل المعنى الشعري خبيئا، يحتاج إلى من ينفض عنه غبار العماء، وما خلقته خشونة الاعتياد، وسطوة التقاليد.

هكذا تكمن الأهمية «في معرفة كيف نستخرج ما أطلق عليه هنا المعنى الشعري من القصيدة»، فما يوجد هناك في العمل الفني أكثر من مجرد المعنى الذي اعتادته خبرتنا (بما يسمى الواقع)، إن المعنى الشعري لا يرتبط بالبحث عن تفسير، ولكنه يختص ببنائه. «وبمقتضى هذا، يقف القارئ في موقف يمكنه من أن يجمع المعنى الذي أرشدته رؤى النص إليه، ولكن لما كان هذا المعنى لا يمثل واقعا خارجيا ما، ولا نسخة من عالم قارئ مقصود، فإنه

يصبح في بعض الحالات ما يجب على ذهن القارئ أن يتصوره، ولا يمكن لواقع ليس له وجود في حد ذاته أن يصبح ذا وجود إلا عن طريق عملية التصور هذه، وذلك حين تخلق بنية النص سلسلة من الصور الذهنية التي تؤدي إلى ترجمة النص لنفسه إلى وعي القارئ، أما المضمون الفعلي لهذه الصور الذهنية فيتلون برصيد التجارب الموجود لدى كل قارئ، وهي تجارب تمثل خلفية مرجعية يمكن من خلالها إدراك غير المألوف وإعماله» [11]. ونحن «لا نستطيع أن نصل إلى هذا «المعنى الشعري» إلا إذا تصورنا مسكوتا عنه في النص، فتفسيرنا للقرائن يعتمد على التأليف بين معرفتنا وخبرتنا الثقافية. وأتفق هنا مع يوري لوتمان في قوله «إنه على الرغم من وجود آليات تستبعد بعض القراءات، فإن مصدر هذه الآليات ليس النص ولكن الاستراتيجيات التفسيرية التي تنتج النص، (...) فلا توجد قراءة، مهما كانت غرابتها، تعد قراءة مستحيلة بشكل أساسي أو فطري» [12].

2 - حول القراءة والمعنى الشعري

«الكلام على ضربين، ضرب أنت تصل منه إلى الغرض بدلالة اللفظ وحده (...)، وضرب آخر أنت لا تصل منه إلى الغرض بدلالة اللفظ وحده، لكن يدلك اللفظ على معناه الذي يقتضيه موضوعه في اللغة، ثم تجد لذلك المعنى دلالة ثانية تصل بها إلى الغرض».

«**عبدالقاهر الجرجاني**» [13].

يمكننا أن نتفق على أن «الأدب هو استخدام خطاب، تعيّن فيه أشياء متعددة في الوقت نفسه (...)، فهو الاستخدام الوضعي والإنتاجي للغموض» [14]. من خلال ما يمتد بين قارئ ونص، فليس علم الدلالة «هو المستوى اللغوي الذي يمكن أن يعرّف على نحو واضح، فيقارن بعلم الأصوات الوظيفي، والنحو، ولكنه العلم الغني بالقضايا اللغوية التي أنشأت استعمال اللغة في ظروف مختلفة، وفي سياقات لغوية وغير لغوية، وفق شركاء الاتصال، معرفة وخبرة، أو وفق الظروف المعتمدة في تقييم أي تعبير لغوي» [15]، فقد «كانت أفعال الإدراك دائما مصدر الملامح الشكلية وليست محصلة طبيعية لوجودها، فليس وجود الصفات الشعرية هو الدافع من وراء القدر من الاهتمام الذي نوليه للقصيدة فقط، بل هذا القدر من الاهتمام الذي يوليه القارئ للقصيدة هو الذي قد يسفر عن ظهور الصفات الشعرية» [16]؛ ذلك لأن ما نحسبه شعرا نبدأ في النظر إليه بعيون الشعر، أي بعيون تهتم بالمعنى الشعري، فتأخذ في الحسبان علائقه بالخصائص والسمات التي نعرفها فيما ألفناه من شعر وقصائد؛ لأن «المعنى في اللغة بصفتها نظاما إشاريا، معنى دلالي، أما المعنى في الجملة المفردة فيتغير بتغير المعنى النحوي (التركيبي)، يعني هذا أن شكول المعنى الأخرى في الكلام أو الخطاب تتزيا بزي التداولية (pragmatics)، أي العلاقة بين المتكلمين وسياق خطابهم» [17]. فالقراءة نشاط إدراكي يوجه النص، وهذا ما يجب أن يعالجه القارئ الذي يتأثر حتما بما يعالج.

يرى إيسر «أن المهمة الأولى لاستراتيجيات النص هي تنظيم شبكة الإشارات الداخلية لأنها هي التي تبني هيئة الشكل الجمالي أولا، لكي يستنبطها القارئ، ولا بد من الربط بين العناصر المنتقاة، فالانتقاء والربط وفق وصف رومان جاكبسون هما نمطا الترتيب الأساسيان المستخدمان في السلوك اللفظي، ويستنتج منهما أن الوظيفة الشعرية تبرز مبدأ التكافؤ من محور الانتقاء على مبدأ الربط (...)، ونظرا إلى أن الرؤى تتشابك على نحو متصل، وتتفاعل، فإنه من المحال بالنسبة إلى القارئ أن يجمع بين كل الرؤى [التي يمنحها النص] مرة واحدة، فمهمة القارئ لا تقتصر على قبول محتوى النص، بل إنه يجمع بنفسه ما يقبله. كما أن التفاعل المتواصل بين الرؤى يلقي ضوءا جديدا على كل المواقف الماثلة لغويا في النص. فكل موقف يتغير وفق تقدم علاقته بالأجزاء الأخر، أو تأخرها، هكذا، لا ينبني الشيءالجمالي وفق هذا الفهم إلا بتحول المواقف في النص، والحصول على ما يسمى «الهدف المقصود» الذي يصوغه القارئ، (...)، وهذا يعني أن تراكم العمليات الناتجة من ذلك هو ما يشكل الشيء الجمالي»[18].

يتيح فعل القراءة تأسيس معنى متماسك، في أي حال من أحوالها، ويعيد القارئ من خلاله نظم النص وفق خبرته السابقة بتجليات النوع، على مستويي المعنى والشكل، وهما مستويان يعوض أحدهما الآخر، فيمكن أن يكتفي القارئ بحد أدنى من العلامات النصية الدالة على النوع بصفتها مشيرا دلاليا إلى المقروء. فـ «عندما يعرف الشكل الدقيق لعلاقة النص مع سياقه يكون عمل التفسير قد بدأ» [19]. هكذا ينطوي فعل قراءة القصيدة على معرفة خاصة بموروثها، وينطوي أيضا على مهارة تأويلية خاصة [20].

ولو أنعمنا النظر، سيميائيا، لوجدنا أن الجوانب المهمة لأي دراسة سيميائية للشعر تشير إلى أن القصيدة نص يرتبط بنصوص أخرى، وتتطلب مشاركة فعالة من قارئ ماهر قادر على إعادة نظمها، فلكي نقرأ قصيدة ما ينبغي لنا أن نعرف موروثها الصنفي (أي ما يسميه جيرار جينيت: جامع النص (architext))، وعددا من النصوص الأخرى في ذلك الموروث؟ لأن القارئ لا يكاد يصبح واعيا بتقاليد النوع المقروء، حتى يصير تأويله ممكنا؛ ذلك لأن القارئ يحس على الأقل بأن النص، ليس مجانيا، مهما كان مربكا. فلا تعني القراءة مجرد التقصي، أو الاستيعاب لكلمة ما بعد أخرى، بل هي تعني في المقام الأول إجراء حركة هرمنيوطيقية مستمرة موجهة بتوقع الكل، تملأ في النهاية بالجزئي في أثناء عملية تحقق المعنى الكلي[21].

3 - التقاليد الشعرية اليابانية

«الشعر هو أوفر الأعمال حظا من البراءة!»

«**هولدرلين**» [22].

حقا «إن كل لغة في ذاتها تعبير جماعي، وهي تخفي مجموعة خاصة من المعطيات الجمالية: صوتية، وإيقاعية، ورمزية، وصرفية

لا تشاركها فيها أي لغة أخرى» [23]. واللغة اليابانية ليست استثناء هنا. «وهي لغة ليست من فصيلة اللغات الصينية - التبتية، ولا تدخل في أي فصيلة، وقد وضع خطها على أساس الهيروغليفيات الصينية في القرن الثامن الميلادي، وصيغت لها كتابة جديدة لفظية هي الكاتاكاتا، والجيراكاتا» [24].

ويتميز الشعر الياباني بثبات تقاليده، ويرجع هذا إلى عدد من الأسباب منها «ثبات الحياة اليابانية النسبي (...)، الأمر الذي كان له إسهام فعال في الحفاظ على تقاليده الشعرية القديمة» [25]. ولا تهتم تقاليد الكتابة الشعرية اليابانية «بمفاهيم مثل: الأفكار الأصلية، أو النبوغ، أو الإلهام (...)، لكن اهتمامها الأساس هو أن تثير القصيدة أصداء لدى الآخرين، وأن تؤثر في الكائنات الحية الأخرى، وفي الموضوعات والأشياء غير الحية، على نحو ينشئ بين هذه الأشياء جميعا مطابقة وانسجاما» [26]. أما المبالغة فغير معتادة في الشعر الياباني، وهذا ما قد يفسر غياب الكثافة الاستعارية، والمجاز اللغوي القوي، والمحسنات في هذا الشعر، الذي يتسم بتقشف بلاغي شديد، لكنه مع ذلك مؤثر وثر. «وعلى الرغم من حب شعراء اليابان للطبيعة، فإنهم يرون الشعراء، من أمثال وردزورث، الذين يكثرون من التعليق في شعرهم، أن مادة شعرهم هذه أكثر ملاءمة للنثر التأملي، أو الفلسفي» [27].

استطاع الشاعر الياباني «في ظل غياب مفهوم القافية في شعره (...) إبداع لغة وصفية ملأى بحمولة انفعالية قوية، تتسم بالغنى، وهذا ما أثر في مفهومات الجميل، فلم يعد الحكم على هذا الجميل من خلال مميزاته المرئية، لا سيما ألوانه، وأشكاله فقط، لكن من خلال عناصر أُخر يصعب تقويمها، أو قياسها، مثل العمق، والرفعة. وقد ارتبطت الحواس التي كانت تسهم في خلق عمل شعري، واستقباله، بحواس اللمس، والتذوق، والشم، أكثر من حاستي النظر والسمع، وهي حواس ترتبط عند الياباني بالعمق والغموض، ويصعب التقاطها، وإدراكها، ولهذه الحواس الثلاث خاصية مشتركة تنتبه على نحو خاص، وتشحذ في الظلام، ولها رهافتها في التعبير أيضا، وتأثيرها الغامض الملتبس، ويمكنها أن تكتسب نفاذا خارقا، وقدرة على هزنا عميقا، كما يمكنها عبر التدريب أن تكسب شاعرها قدرة تعبيرية هائلة، أكثر من التعبير المرتبط بحاستي السمع والبصر» [28].

وكانت موضوعات الشعر الياباني محددة بدقة شديدة، فهناك مثلا خمسة وعشرون نوعا من الأزهار كان يسمح بذكرها، فإذا ما ذكر الشاعر في قصيدته أزهارا أخر، كان يعد مجددا، أو ثوريا، وكانت دواوين الشعر الرئيسة تحفظ عن ظهر قلب (...)، ويشجّع الشاعر على الابتكار، والتجديد في التفكير الشعري، وإن ظل دائما مقيدا بلغة القرن العاشر» [29].

لا يمكننا الحديث، ونحن بصدد تناول التقاليد الشعرية اليابانية، عن قصيدة الهايكو، من دون الحديث عن قصيدة الواكا، وهي الشكل الذي انحدرت منه قصيدة الهايكو، و«تعد قصائد

الواكا (Waka) من أقدم الأشكال الشعرية اليابانية، وتتكون من أسطر شعرية متتالية، يتكون كل منها من عدد محدود من المقاطع، على نحو متتابع، «5 - 7 - 5 - 7 - 7»، وقد ظل هذا الشكل قياسيا، وعاش مئات السنين» [30]. يعني المقطع الأول wa، من كلمة واكا، (الياماتو) أي اليابان، وكل ما هو ياباني بخاصة، كما تعني كلمة «وا» التوافق والانسجام أيضا، سواء تعلق الأمر بتآلف الصوت مع أصوات الآخرين، أو تعلق بمجاراة عواطفهم والتآلف معهم، فمعنى كلمة «واكا» في حقيقته هو «قصيدة مغناة بالتساوق» [31].

لعل هذا ما يفسر العدد المحدود جدا لمقاطع قصيدة الواكا، «إن طريقة نظم قصيدة واكا حول موضوع مفروض، هي طريقة موروثة عن التقاليد الشعرية الصينية، وقد استخدمها الشعر الياباني على مر قرون وقرون، ولايزال يمارسها حتى اليوم جميع الذين ألفوا هذا النوع من التمارين، سواء في ميدان الواكا، أو في أسلوبها البسيط. التانكا (Tanka) (قصيدة قصيرة من واحد وثلاثين مقطعا صوتيا، موزعة على خمسة أبيات) [32]. أو في ميدان الهايكو (وهو الشكل الذي سنأتي إليه لاحقا).

«يتميز شعر الواكا، وشعر الهايكو اليابانيان عن الشعر الحديث بشيء مهم هو أنهما ليسا مقصورين على الشعراء المتخصصين، من ذوي المران، فهناك في الواقع آلاف الهواة الذين يكتبون هذا النوع» [33]. إن «شاعر قصيدة الواكا هو الكائن الذي يستطيع أن يضع نفسه بيسر موضع الآخرين بفضل قوة خياله» [34].

على المستوى التاريخي كان «اللجوء إلى إطار شعر الواكا وسيلة تتيح إظهار العواطف الجمالية، وإظهار أدق الفروق بينها (...)، فرقَّة شعر الواكا، ولطافته تعبران عن المثال الجمالي وخلاصته» [35]. وتعد الواكا «أشهر قالب شعري استمر إلى ما يزيد على ألف عام، وكان موجودا قبل «المانيوشو»، وهي أقدم مجموعة أدبية يابانية، وقد ظل هذا القالب الشعري في محل الصدارة إلى أن ظهر قالب الهايكو في القرن السادس عشر، وتأتي قوة تأثير الواكا من قالبها البسيط الذي يصهر التجربة في جوهر فكرة ما، أو حادثة، أو تصوير، في حالة شعورية واحدة» [36]. أما براعة هذا الشكل فتقوم أساسا على الإيجاز، والإيماء، كما تقوم على تقديم معلومات محدودة جدا، فلا يجد القارئ في شعر الواكا أي وصف تفصيلي لأحداث ملموسة، أو لأشياء، بل يجد إشارات موجزة جدا إلى المشاعر التي تولدها أحداث الخارج لدى الشاعر، فلا تذكر الوقائع الملموسة إلا إذا كانت ضرورية حقا للتعبير عن تلك المشاعر (...). «انطلاقا من هذه الملاحظات نجد أنه يندر في شعر الواكا إثبات «الفاعل - الذات»، أو الإشارة إليه في علاقته مع المجتمع، أو مع محيطه المباشر، حيث يسقط في هذا الشكل الشعري عموما الفاعل - الذات، وينظر إليه في جانبه التآلفي الاندماجي» [37].

فماذا يريد الشاعر من خلال إلغاء «الأنا - الذات»؟ «إنه يذوب طواعية في الطبيعة المحيطة به، بدلا من التعبير عن فرديته، بغية التوحد معها توحدا يتسامى بالأنا» [38]. فقد يكون وصف مشهد طبيعي، في ذاته، «إشارة إلى عالم داخلي، وهو في اليابان سمة جوهرية لصنف شعري مهم يمكن أن ندعوه شعر المشهد، أو شعر الطبيعة» [39]، هذه التقنية الشعرية الأصيلة التي تستند إلى اللعب على الالتباس بين الذات والموضوع، تجعل من ظواهر العالم الخارجي المرئية استعارات، ورموز كون داخلي» [40]. «فمن السائد في الشعر الياباني بشكليه الواكا والهايكو بخاصة، أن يقصد بوصف العالم الخارجي تجسيد العالم الداخلي، والكشف عنه، ربما لا يكون هذا النزوع منتظما على نحو دائم، ولكنه يظل شديد البروز، وملاحظا» [41]. و«لم تكن أشعار الواكا المنظومة باللغة اليابانية شيئا آخر غير وسيلة يستخدمها الرجال والنساء في التعبير عن عواطف الحب السرية، وأداة تواصل لها سمة الخصوصية» [42]. حيث «مارست قصيدة الواكا بالنسبة إلى الطبقات الأرستقراطية في اليابان قديما دور الوسيلة التي يعبر من خلالها عن عواطف الحب، وإذا كان الحبيبان لا يعيشان تحت سقف واحد، كانا لا يكفان - من أجل إعلان حبهما، ومن أجل التأكد من حب الشريك - عن كتابة القصائد، وتبادلها عبر رسل صغار، كالفتيان والفتيات» [43].

كانت قصائد الواكا، على المستوى التاريخي، «أفضل وسيلة يستخدمها العشاق من أجل أيصال عواطفهم، فتطورت وسائل التعبير في هذا النوع من القصائد، التي اتسمت بغياب الذات، والأنا، وحذفهما تماما، فضلا عن الميل إلى الاحتراس من عرض الأشياء عرضا مباشرا، مع الاهتمام بتقطيرالأفكار، وتجنب الكلام على نحو مباشر عن الحب، حيث أجبرت تقاليد الأناقة والرشاقة آنذاك قصيدة الواكا على إخفاء الموضوعات الجنسية، والموضوعات الفظة - في نظر الياباني - التي تشكل لحمة الحياة ونسيجها» [44]. فقد «كان المهم في هذه القصائد، وهي تتكلم عن الطبيعة وتصفها، أن يدرك المحبوب المعنى الخفي والعميق للقصيدة» [45]. وذلك من خلال «وصف مشهد بسيط في الظاهر، لكنه دال في باطنه على حالات نفسية حميمة لرجل أو امرأة، وهي عادة مكررة تستهدف الكشف عن المعنى الخفي للقصيدة، فهي تقدم سرا ما تحت غطاء مشهد طبيعي، لا قيمة له ظاهريا، إلى الأشخاص القادرين على فهمها، وفي الوقت ذاته، التي ترضي بجمال تعبيرها من يكتفي أن يرى القصيدة مجرد وصف مشهد طبيعي» [46]. «ونستطيع القول إن هذا الجانب النفعي لقصيدة الواكا يجعلها مختلفة على نحو جوهري عن مفهوم القصيدة في الغرب» [47]. بل إن هناك اعتقادا كان سائدا في المجتمع الياباني القديم، وفي العصر الوسيط، عن «قدرة قصيدة الواكا فوق الطبيعية على دحر قوى الشر» [48].

ويقوم شعر التانكا الذي انحدر من شعر الواكا على التقاط أولى استجابات الإحساس قبل أن تتلاشى. وقصيدة التانكا قصيدة مؤلفة من خمسة أسطر شعرية تشمل مقاطع مرتبة على

هذا النحو «5 - 7 - 5 - 7 - 7»، وهي واحد وثلاثون مقطعا، وتعد بالنسبة إلى الياباني أكثر الأشكال الشعرية الطبيعية طولا لقصيدة غنائية تعبر عن المشاعر ، وتسمى الأسطر الثلاثة الأول (5 -7 -5) كامي نوكو، ومعناها القصيدة العليا، والسطران المتبقيان سيمو نوكو ومعناها القصيدة السفلى» [49].وقد «انتشرت - حديثا - طريقة شعرية تقوم على كتابة قصائد تانكا متتالية (عشرة، عشرون، وهكذا) حول موضوع واحد، على نحو متسلسل، وهي وسيلة لمداواة القصر الذي يتسم به شعر الواكا (...)، وذلك أن يؤلف عدد من الشعراء سلسلة من النصوص القصيرة المترابطة لتشكيل قصيدة واحدة، وهي الطريقة المعروفة باسم رينجا (renga) التي أفرزت أسلوبا شعريا في الكتابة يعرف باسم «رينشي»، الذي يعد شكلا أصيلا للإبداع الجمعي» [50]. «وتتكون قصيدة الرينجا من واحد وثلاثين مقطعا، مثل قصيدة التانكا، مرتبة في خمسة أبيات، ينظم الأبيات الثلاثة الأول (5 -7 - 5) شاعر، وينظم البيتين الآخرين (7 -7) شاعرآخر في شكل أبيات بالتناوب، ويسمى هذا النوع الرينجا القصيرة، أما الرينجا الطويلة (chorenga)، أو السلاسل المتشابكة من القصائد المسماة (kusari renga) فتستمر من دون حدود كالسلاسل، ومن أهم شعرائها الذين أسسوا قواعدها الأدبية الشاعر شنكيه (Shinkeia) الذي نادى بمبدأ يوجن (Yugena)، وهو مبدأ الغموض والعمق الذي يوحي بجمالية المعنى، وبمبدأ سابي (Sabia) الذي يوحي بالسكينة في أجواء الوحدة والانعزال، وهي مبادئ أتت من ديانة زن» [51]. تجدر بنا الإشارة في هذا السياق إلى تلك العلاقة الوطيدة بين الرينجا والهايكو، فكثير من شعراء هذه الصيغة كانوا رهبانا، وكان عدد كبير منهم من أتباع طريقة زن» [52].

تطور شعر الهايكو من الأشكال المبكرة لقصيدة «التانكا» على نحو طبيعي تماما، «ويعد الهايكو أكثر الأعمال الأدبية تمثيلا لأدب عصر إيدو (الممتد من 1603 - 1868) ففي تلك الحقبة التاريخية حاول شعراء المحاربين الساموراي إثراء شكل القصيدة التقليدية، سواء كانت قصيدة «التانكا»، أو قصيدة الرينجا، فطوروا الأبيات الثلاثة الأول من الرينجا (5-7-5-7-7) المعروفة باسم الهوكو (hokku) «التي كانت في البداية سلسلة من الأشعار، التي كانت ترتبط بفصول السنة» [53]، إلى الهايكاي (haikai) (وهو نوع من الشعر المترابط غير التقليدي) [54]، ثم صار اسمها (haiku) [55].

والهايكو شكل من شكول النظم الشعري يتكون من سبعة عشر مقطعا، موزعة على ثلاثة أسطر شعرية، يتكون أولها من خمسة مقاطع، وثانيها من سبعة، وثالثها من خمسة أخرى (5 -7 -5)، وهو نظم خال في تكوينه من الإيقاع الكمي، كما نجده في العروض العربي، ومن النبر أيضا بمفهومه في العروض الغربي، ومع ذلك يظل شعرا من دون منازع، نتيجة اشتغال ما نسميه «المعنى الشعري» فيه. وهذا ما سنختبر صحته في هذه الدراسة. «ومن أشهر كتاب شعر الهايكو الشاعر الياباني موتسوو مونيفوسا (1644 - 1694) المشهور بباشو (Basho)،

والشاعر كوباياشي نوبويوكي (1763 - 1828) المشهور بكوباياشي إسا (Kobayashi Issa)، ومن الجدير بالإشارة تأثير شعر الهايكو الياباني في شعراء غربيين نظموا على شكله، مثل الشعراء المرتبطين بالشاعر ت. إي. هيوم (T. E Hulme) والحركة التصويرية في الشعر» [56]، «وهي حركة كانت تجتمع في نادي الشعراء نحو العامين 1907 و1908، وكان أشهر ممثليها ت. إي. هيوم، و ف. س. فلنت، فضلا على آخرين طواهم النسيان اليوم مثل تانكرد، وكامبل، وستونر، وكانت هذه الجماعة قد ملت الشعر الفيكتوري المتأخر، خاصة ما فيه من حشو بلاغي، وصفات مملولة، يفرضها الالتصاق بالبيت الأيامبي القياسي، ونظام القافية المحدد، واهتموا آنذاك بشعر الهايكو، وشعر المغازي عند روبرت هريك، في القرن السابع عشر، وبالتناظر في شعر الكتاب المقدس، ولكنها كانت حركة قصيرة العمر، حتى بعد انضمام إزرا باوند إليها، وتأثّر شعراء آخرين به مثل هربرت ريد، وبازل بنتنكت» [57]. كما استخدمه إزرا باوند (Ezra Pound) في عمليه: موبرلي (Mauberley) والأناشيد (Cantos)، ومن الشعراء الذين تأثروا بهذا الشكل الشعري آمي لويل (Amy Lowell) وروبرت فروست (Robert Frost)، وكونراد آيكن (Conrad Aiken)، ودبليو. ب. ييتس (W. B. Yeats) [58].

«والهايكو من القصائد الموسمية، يصور البيت الأول مشهدا، ويقدم البيت الثاني فاعلا، أو ممثلا يتحرك، أو فعلا إزاء المشهد، ويمزج البيت الثالث المشهد مع الفاعل، أو الممثل، أو الفعل، ويكون أسلوبه أقرب إلى العرض الخالص» [59]. «وتعبر قصيدة الهايكو عن فكرة واحدة، أو شعور واحد، أو صورة واحدة، وهي لقطة مرسومة بالكلمات» [60]، «وغالبا ما تتضمن ما يشير إلى فصل من فصول السنة، أو قرينة دالة على هذا الفصل، فالشاعر يدفع القارئ إلى أن يستحضر الطقس، والنباتات والطيور، ويوقظ فيه المشاعر والأحاسيس تجاه الطبيعة، وفصول السنة» [61]؛ وذلك بحثا عن الجوهر الكامن في كل ظاهرة طبيعية من حوله، وغالبا ما نجد في قصائد الهايكو كلمات فصلية (كيغو)، نعرف من خلالها الفصل الذي تدور حوله القصيدة، وقد كانت هذه الكلمات الفصلية في البداية، وفي العصور القديمة، تدعى موضوعات فصلية (كيداي)، ولايزال عدد من هذه الكلمات الفصلية مستخدما حتى اليوم (...)، وهي مصطلحات ذات صبغة ثقافية لا أكثر، فمن عادات اليابانيين أن يبدأوا خطاباتهم دائما - حتى إلى أقرب أقربائهم - بإحالة إلى الجو، وفق التقويم القديم، من هنا جاءت أهمية الطقس، ودلالته في القصيدة، فللطقس دلالات ثقافية، وليست تصويرية فقط.

إن مهمات الكلمات الفصلية، أو الموضوعات الفصلية، هي ربط قصيدة بواقع فصل ما، فكلمة رياح على سبيل المثال ليست كلمة فصلية، لكنها تصبح كذلك إذا ألحقت بمضاف مثل «هواء ربيعي»، أو «رياح تفوح بالعطر»، أو «رياح الشمال»، «وتؤدي فصول السنة وكلماتها دورا مهما في هذه الأشعار، فقد تدل تعبيرات مثل: ضباب خفيف، وأزهار الخوخ، والبلبل، ونسيج

العنكبوت، وأزهار الكريز، والمشمش، والفراشات، على الربيع المبكر، وقد تشير تعبيرات أخر إلى فصل الصيف، مثل: وابل المطر، وطائر الوقواق، وزهرة عود الصليب، وغرس شتلات الأرز، واستراحة الظهيرة وغيرها، وقد تدل مفردات أخر على فصل الخريف مثل: القمر، والنجوم، والندى، وصرخة زيز الحصاد، وأوراق الاسفندان الحمراء، أما مفردات: الثلج، والجليد، والبرد، والموقد، ونهاية العام فتدل على فصل الشتاء» [62]. وهي تعبيرات فصلية مشهورة نجدها عادة في شعر الهايكو، ومن تأثروا به بعد ذلك. ويعدّ هذا الجانب الثقافي في اللغة الشعرية لهذا الشكل الكتابي، بالغ الأهمية في الإمساك بما نطلق عليه «المعنى الشعري» في النص.

وغالبا ما يتطابق كل فصل من الفصول الأربعة مع جهة من الجهات الأربع، أو مع لون من الألوان، فالربيع من جهة الشرق، ولونه الأخضر، والصيف من جهة الجنوب، ولونه الأحمر، والخريف من جهة الغرب، ولونه الأبيض، والشتاء من الشمال، ولونه الأسود. وهناك شيء مقدس عن الرياح الباردة التي تهب من الغابة، فهي قادمة من المجهول، وصوتها له معنى أوقع من الكلمات، وأبعد من الصمت، وأي مديح للقمر، أو لزهور الكرز، أو لليل، أو للثلج... إلخ هو في الحقيقة مديح للإنسانية وللطبيعة البشرية نفسها. كما «أن حرارة اليوم، ورطوبة المساء، هي عناصر طبيعية، وفيها قدر كبير من الشعر، وكذلك الحال مع مطر الصيف بإيقاعه الثقيل، وهو مطر قادر على تغيير كل شيء حتى قلوب البشر، وللحقول والجبال في الصيف معنى يشمل شيئا من اللانهاية والخلود» [63].

«تتصف قصائد الهايكو بالبساطة الخادعة، فيما يخص جذورها، وعمق مضامينها، وتتطلب أنقى الوعي الروحي للفرد، وأعمقه؛ لأنها تمثل العالم الديني، والتجربة الشعرية الشرقية. وغالبا ما تفهم قصائد الهايكو على نحو أفضل إذا ارتبط تأويلها بفلسفة زن» [64]. أما أهم خصائص الهايكو المستمدة من فلسفة زن فهي: «نفي الذات»، بحيث ينظر إلى الأشياء من دون إشارة إلى ما قد تجلبه من نفع أو ضر، والوحدة بين الأضداد، حيث تستخدم الهايكو كلمات تحتمل مقلوب معناها، و«التقبل» بحيث يمثل شعر الهايكو تقبلا لكل ما في داخلنا، أو في خارجنا، قصورنا، وقصور الآخرين، و«الاستغناء» عن الكلمات، فاستخدام الكلمات لا يكون للكلمات ذاتها، ولكن لإزاحة ما قد يفصلنا عما ننظر إليه، فضلا على «روح الفكاهة»، و«الاستغناء عن القيم الخلقية»، و«الحرية» ليس في فعل ما نحب، بل في حب ما نفعل، بالإضافة إلى «البساطة»، و«المادية» فالهايكو يؤكد مادية الأشياء أكثر من روحانيتها، و«حب الوجود»، وتجنب «العقلية»، و«الشجاعة» [65]، كما تشمل تأثيرات من فلسفات أخرى كالبوذية، والتاوية، والكونفوشيوسية، والسانتو» [66].

فإذا ما أتينا إلى قصر قصائد الهايكو، ارتباطا بأهمية الصمت، وبلاغته، في القصيدة اليابانية، أمكننا أن نلاحظ تأثرا قويا بالبوذية في هذا السياق. لقد أوجدت البوذية حين

قدمت إلى اليابان في القرن السادس الميلادي عند اليابانيين «إحساسا وديعا بالثقة، والاستسلام الكامل للأمر الواقع، والهدوء الرواقي إزاء المصائب والأخطار» (67). من أجل هذا لا يثير استغرابنا ما تطرحه البوذية على شاعر الهايكو حين تدفعه «إلى النظر إلى الأشياء في الحياة نظرة صحيحة، من دون تقويمها، أو وضعها في معايير خلقية متسرعة عن الفضيلة والرذيلة، ومن دون تحديدها بإطار المنفعة وغيابها، بل يجب على الشاعر أن ينظر إليها ببراءة من دون أحكام عاطفية، أو أحكام عقلية مسبقة» (68). «فما تقوله تعاليم الماهيانا عن المساواة بين الظاهرة والشيء في ذاته، يقدم إلى العقل الشرقي هذا الالتحام الغريب بين ما هو روحي، وما هو عملي» (69)، «ومن الجدير بالإشارة في هذا السياق ما أثر به الشعر الصيني في الهايكو، من خلال عقيدتي الطاوية والزن، اللتين جعلتاه ينتشر من خلال قيمته الشعرية الخالصة بما فيها من عاطفة وحنين» (70).

إن «لحظة التنوير في البوذية لا يمكن الوصول إليها من خلال الكلام، فالكلام ليس كافيا فقط، بل إنه يمنح خبرة زائفة أيضا؛ ذلك لأن التنوير لا يتأتى من خلال الإقناع، ولا تشرحه الكلمات، فمن يريد أن يأخذنا إلى هذه اللحظة من خلال الإفاضة في الكلام يبدو مثل الذي يقدم لنا كعكة أرز، مرسومة على ورق، تشبه الكعكة الحقيقية، ولكنها ليست كذلك» (71).

تجدر الإشارة إلى قيام ثورة في الحقبة الحديثة على تقاليد الهايكو الكلاسيكية على يد ماساوكا شيكي (Masaoka Shiki)، 1867 - 1902، وثورة أخرى على تقاليد شعر التانكا على يد يوسانو تكان (Yosano Takkan) 1873 - 1935، وفي الحالين كانت الثورة تعني أولا، وقبل كل شيء، رفض أساليب الكتابة التي كانت سائدة في ذلك الوقت» (72). «فمن البدهي أن تتأثر التانكا والهايكو بتطورات الشعر الحديث، فالتأثير الأوروبي، واقتباس كلمات ذات اشتقاق أجنبي، واستخدام اللغة الدارجة بدلا من اللغة الكلاسيكية، والأبيات غير المنتظمة بدلا من الأبيات التقليدية» (73)، أثّرت من دون شك في هذين الشكلين.

أما القاعدة التي يمكن أن نطبقها على القصائد القصيرة اليابانية، وذلك من خلال هذا الفهم البوذي لوظيفة اللغة ارتباطا بلحظة التنوير، فيكمن في أنه «كلما كثرت الكلمات الشارحة الواصفة، زاد تعقب المعاني المرتبطة بها، وزاد وفق ذلك ابتعادها عن لحظة التنوير الصافية»، من هنا جاءت قيمة الصمت، وهي قيمة نجدها واضحة في قصيدة الهايكو، ولغتها الموجزة الواصفة، ذات القصر الواضح، والتقشف البلاغي، الذي يقود المتلقين على الرغم من ذلك إلى معنى شعري عميق يتفجر من سطورها القصيرة، على نحو يمنعهم من الركون إلى خبرتهم السابقة، وطريقة التفكير المباشر في الأشياء، والمعاني السائرة حولهم.

إن كل ما حولنا يعمل على استثارتنا، وهذا مبدأ من مبادئ الهايكو، وهو مبدأ يتمثله شاعر الهايكو من خلال الإشارة إلى مجرد الواقعة الخشنة البسيطة، فقصيدة الهايكو «مثل أصبع

مفردة تشير إلى القمر، لكن الأصبع إذا كانت محلاة، فقد تشغلنا الجواهر فيها عما تشير إليه! قد يبدو شعر الهايكو ضئيلا من النظرة الأولى المتعجلة؛ ذلك لأنه لا يقوم بأي استعراض للعمق، وعمقه يرتدي قناع الفكاهة، والبساطة الخارجية» [74]. والوصف، والتصوير، والتأمل الداخلي. من هنا يمكننا القول إن فشل قصيدة الهايكو الجيدة، وما يشبهها غالبا ما يرجع إلى غياب التعاون اللازم من القارئ، فالهايكو إذن طريقة للحياة وليس مجرد صورة من صور التعبير. ونحن هنا لسنا مهتمين بتاريخ تطور الشعر الياباني وقيوده، لكننا مهتمون بالإشارة إلى المعنى الشعري الكامن في هذه القصائد الذي يمكن أن يكتشفه قارئ غير متخصص في الشعر الياباني مثلي.

إن قراءة شعر الواكا أو الهايكو من القارئ العربي الذي اعتاد حدة الإيقاع الكمي، وكثافة المجاز في تلقي النص الشعري، أكثر إجهادا من قراءة الشعر الذي اعتاده ذوقه الجمالي، فالمعرفة بشعر الواكا، أو شعر الهايكو، لا تأتى إلا بتجربة شخصية يختبر فيها القارئ قدرته على استحضار المعنى الشعري في النص، من خلال ما يحمله النص من تقاليد شعرية مختلفة عن شعرنا بخاصة، وحمولة ثقافية لا يقوم المعنى الشعري إلا من خلالها، وهو تدريب في القراءة الشعرية قد يكون جديدا على أغلب قراء الشعر في وطننا العربي. الأمر الذي يدفعنا إلى التأمل في الشاعرية من وجهة نظر مختلفة، «بصفتها معنى أكثر مما هي صوت»[75].

4 - المعنى الشعري بصفته مشيرا إلى النوع، شعر الهايكو نموذجا

«لا تتشكل الدلالة إلا في فجوة الإرجاء: في اللااستمرارية والإخفاء، وفي الانحراف، وفي مخزون ما لا يظهر».

«**جاك دريدا**» [76].

«إن هذا النظم الذي يتواصفه البلغاء، وتتفاضل مراتب البلاغة من أجله، صنعة يستعان عليها بالفكرة لا محالة».

«**عبدالقاهر الجرجاني**» [77].

بداية، «يبدأ كل عمل فني في التحدث عندما نكون قد تعلمنا من قبل أن نفك شفرته [78]. فالهوية الهرمنيوطيقية هي ما يؤسس وحدة العمل. ولكي أفهم شيئا ما، فإنني يجب أن أكون قادرا على معرفة هويته [79]. فالمتلقي «هو الذي يقرر النوعية الفنية للعمل، لأن النتاج يمكن أن يخلق شعريا، وغير شعري، أو يكتب شعريا، ويدرك نثريا» [80]. ومن دون ذلك الشعور الخاص من الرضا الذي بفضله يعني العمل شيئا ما بالنسبة إلينا، يظل السؤال عما يمنح العمل هويته بصفته عملا أدبيا، أو فنيا قائما؟ فما الذي يمنح عملا ما هويته الهرمنيوطيقية؟ من الواضح أن هوية العمل تكمن على وجه التحديد في أن هناك شيئا ما يكون مقدما «ليفهم»، أي أنه يطالبنا بأن نفهم ما يقوله، أو ما «يقصده». «فالعمل يعلن تحديا ينتظر منا التصدي له. وهو يتطلب ردا، ردا لا يمكن أن

يمنحه إلا الشخص الذي قبل التحدي فقط. وهذا الرد يجب أن يكون رده الخاص، وأن يُقدّم على نحو فعال» [81].

ويضع يوري لوتمان الخطاب الشعري في مقابل ثلاثة أنواع من «الضبط الذاتي»، وهو يعني بالضبط الذاتي شيئا مشابها لما يعنيه ريتشاردز بفكرة «الاستجابة الأصلية»، هذه الأنواع هي: الضبط الذاتي للغة، والضبط الذاتي للحس العام، والضبط الذاتي لصورتنا المكانية - البصرية عن العالم. وباختراق الشعر لعطالة هذه الأنظمة الثلاثة - التي تشكل الأنماط المعروفة في الإدراك، والفكر، والكلام - يصحب الشاعر القصيدة إلى العمل [82]. ومن الواضح أن نظرة لوتمان إلى الشعر مشابهة من نواحٍ كثيرة لنظرة ريفاتير. فكلاهما يقر بانحراف النص الشعري، وبالتجاوزات النحوية فيه، كمًا يصران على ضرورة أن يضفي القارئ عليها معنى، بالعودة إلى لغته وجهازه الثقافي [83]،هكذا ينبغي علينا أن ننجز ثلاثة أشياء: أن نوفر للنص الشعري نحوا معقولا وتاما، وأن نوفي له نموذجا دلاليا، فضلا على سياق تداولي [84].

أعالِج هنا، على المستوى الشعري التأويلي، وفي سياق ما أسميه «المعنى الشعري» عددا من قصائد الواكا، والهايكو توضيحا لدلالة المعنى الممكنة على الإشارة إلى النوع، وأقصد بـ «التأويلي» هنا «قياس معنى النص، وتحقيقه بشيء غير نصي، أو في خارج النص (...) وكل ما قد يرتبط «بأصل» النص في «الحياة الحقيقية»[85]، «فالتفسير ليس فن البحث عن تفسير، لكنه فن بنائه. والمفسرون لا يفكون شفرة القصائد، لكنهم يصنعونها» [86]. وهذا ما نتناوله من خلال فكرة النظم، وأختار هنا سبع قصائد من قصائد الهايكو التي يستطيع أي قارئ متوسط الحساسية أن يحصد ثمراتها الشعرية، وأن يكتشف على الرغم من خلوها من الإيقاعين الكمي والنبري من جهة، وتقشفها البلاغي من جهة أخرى، معانيها التي تشد هذه النصوص إلى النوع الشعري من دون منازع.

1 - **يأكل الأفاعي،**
قيل لي عن طائرِ الحجل،
رهيبة... تبدو الآن صرخاته [87].

(**موتسوو باشو**: 1644 - 1694).

2 - **شاطئ رمليّ،**
لِمَ يوقدون النار...
تحت القمر الصيفي؟ [88].

(**كاجامي شيكي**: 1665 - 1731).

3 - **الفراشة التي حطت...**
على جرس المعبد،

تنام في سكون [89].

(**يوسا بوسون:** 1716 - 1783).

4 - **اللص،**
اختلس كل ما عندي... سوى...
القمر الذي كان على نافذتي [90] .

(**راهب ريوكان:** 1757 - 1831).

5 - **طائرة ورق رائعة،**
حلقت،
من كوخ متسول [91].

(**كوباياشي إسا**).

6 - **فراشة طائرة.**
أشعر...
بأنني مخلوق من تراب [92].

(**كوباياشي إسا**).

7 - **أن تقطفها خسارة،**
أن تتركها خسارة،
هذه هي البنفسجة [93].

(**نوجو: تاريخه مجهول**).

وبقليل من التأمل في هذه النصوص السبعة، وعلى الرغم مما تحمله من تقشف بلاغي لافت، ونثرية واضحة، فإنه في إمكاننا أن نكتشف المعنى الشعري الكامن فيها، فالبنية الدلالية، واكتشاف المعنى الشعري شيئان يمكن أن ينجزهما القارئ بيسر في هذه القصائد، من خلال دلالات الإيحاء والمفارقات الواردة في كلمات كل نص، وعباراته.

على الجانب الآخر هناك قصائد تحتاج إلى جهد أكبر لاصطياد المعنى الشعري فيها، وإلا استقبلها المتلقي بصفتها نصوصا خالية من الشعر، وتظل طريقة الكتابة، أو عتبة العمل الأولى، وعنوانها على غلاف الكتاب الخارجي، مشيرا نوعيا أول إلى مثل هذا النوع من القصائد، حيث يؤثر الشكل الشعري، في طريقة قراءتنا لأبيات القصيدة.

يجعلنا «الشكل الشعري نهتم بالأبيات في لحظة، وننبر مقاطع بأعينها، لا تنبر في أصلها عندما تكون في إطار نثري» [94]، مثلما يجبرنا نظام التشطير في الكتابة على الالتفات إلى «المعنى الشعري»، وذلك عبر الفراغات التي يضمها كل سطر شعري، أو عبر الفراغات التي قد تفصل سطرا شعريا عن آخر، فالمساحات البيضاء في كتابة النص الشعري هي شهيق النص الشعري وزفيره. «ولكي يكتسب النص وظيفة شعرية، يتحتم أن يكون ماثلا في وعي القارئ

توقع الشعر، والاعتراف بإمكان أن يكون، كما يتحتم أن تتوافر في النص ذاته تلك «العلامات» المعنية التي تتيح إمكان الاعتراف بشعرية النص، والحد الأدنى من انتقاء هذه «العلامات» هو الذي نستقبله بصفته «الخواص الأساسية المميزة» للنص الشعري» [95].

«ويعد تنظيم الشكل الكتابي للشعر من أهم تجليات هذه الخاصية، ذلك أن تنظيم الكتابة الشعرية يتيح إمكان رصد عدد من قوانين العلاقة بين البنية الشعرية والبنية اللغوية العامة، ففي أي لغة طبيعية لا تمثل البنية الكتابية - نعني الشكل الخطي هنا - أسلوبا، كما لا تمثل نظاما تعبيريا خاصا، بل هي تطرح نفسها بصفتها تسجيلا تحريريا للصورة الشفوية للغة» فقط [96]. لكن ما نود أن نشير إليه هنا هو اقتران السطر الكتابي بالبيئة الشعرية، «وهو اقتران وظيفة في حقيقة الأمر، ويحظى بقيمة كبيرة إلى درجة أنه عند الحدود القصوى من التعتيم التعبيري يبقى التوزيع الكتابي للشعر إلى أسطر معلما وحيدا من معالم انتماء النص إلى حقل الشعر» [97]. ويحقق له اكتفاءه، «ويمكن التحقق من هذا الاكتفاء بمظهر القصيدة، وبحدود حيزها النصي، وليست حدود هذا الحيز بداية بالمعنى الطباعي، أو نهاية به حدودا، لأن النتاج اللفظي قد توقف فقط، بل إن هناك منطقا لغويا لهذه الحدود، فليست البداية بداية، والنهاية نهاية، وفق موقعيهما فقط، بل هما كذلك بسبب علاقة شكلية ودلالية بين كلمات البداية وكلمات النهاية. فلو كتبنا قصيدة هايكو - على سبيل المثال - على هذا النحو: «على جانب الطريق/ أزهرت نبتة/ أكلها حصان» لكانت جملة خبرية عادية، على الرغم من كونها تحمل في طياتها، من دون شك، معنى شعريا، لكنه معنى لن نلتفت إليه، لغياب المشير النوعي الذي ينبه القارئ إلى ضرورة الالتفات إليه، فهذا النص يشبه مليارات النصوص التي تتردد كل يوم منسابة على ألسنة الناس، أو في الكتابات اليومية، لكن طريقة الكتابة الشعرية التي عزلتها على نحو ما، كانت صيحة تحذير، بأن هناك معنى آخر يجب الانتباه إليه، بل شكلت طريقة الكتابة هذه المشير النوعي الأول الذي نبه القارئ الجاد إلى ضرورة أن يتوقف، وأن يتريث قليلا للتأمل والتأويل؛ لأن لهذه الجملة «معنى شعريا»، وفضاء له بداية ونهاية، ومعنى مقصودا - أو يبدو مقصودا على أقل تقدير - يجاوز معناها المباشر، ويحتاج إلى الكشف والاكتشاف.

وأتناول هنا قصيدتي «واكا» من أشهر قصائد الواكا، ويدور مضمون القصيدتين حول موضوع الكتمان: الأولى كتبتها امرأة «شوكوشي نايشينو» في حبيبها الشاعر «فوجي - وارا - تايكا»، فقد «كان الحب دوما لشعر الواكا موضوعا جوهريا» [98]. وهو حب متوار يمثل «عاطفة، لا ينبغي الجهر بها إطلاقا، والقاعدة هي أن يظل خفيا، مكتوما حتى عن الكائن الذي يسببه، أو يلهمه، حتى لو احترق بنار الهوى (...)، وفي هذ الجوهر الكثيف المتناقض، لعاطفة الحب، يكمن مبدأ الحب المواري» [99]. تقول القصيدة:

«**يا خيط الحرير الجميل،**

إن استطعت الانقطاع، فانقطع بسرعة،

لأن حياتي إذا طالت،

أخاف من إفشاء سر حبي» (100).

يذكرنا هذا الخيط الذي تجمع في سبحته الأحجار بفكرة النظم، وهي قصيدة منظومة بارعة، فعلى المستوى الظاهري من النص تكلم الشاعرة في السطرين الأولين خيط حرير، وتأمل منه أن ينقطع، إن استطاع، لكن كيف يتسنى له الانقطاع وهو معدوم الإرادة؟ إن في هذا ما يثير الدهشة، فلماذا تكلم الشاعرة الخيط الحريري الجميل وهي التي تملك أن تقطعه إذا أرادت؟ وتعلم أنه لن ينقطع وحده، فهل تؤكد الشاعرة عجز إرادتها هنا - مثل ذلك الخيط - بهذا السؤال؟ لكنها سرعان ما تجيب، حين تلتفت إلى معنى آخر تقول فيه إنها تخشى إن طالت حياتها أن تفشي سر حبها!

القصيدة موجزة، وذات مقاطع صوتية محدودة، بل تبدو كأنها تنهيدة عابرة، ولكنها تشير إلى جوهر شعوري قوي، خلقته بنية التوازي بين فكرتين، خيط الحرير وعمر الشاعرة، وتمنحنا القصيدة بنية توحي فيها الشاعرة بما يحمله الاثنان: خيط الحرير وعمرها، من حمولة جميلة على الرغم من ثقلها، وببعض التأمل تثمر القصيدة تأويلا توضح الشاعرة فيه شكها في انقطاع خيطها الحريري الجميل، فهو لن ينقطع وحده، وهي إن كانت واعية بثقل الجمال، وما يسببه لها من رهق، فإنها عاجزة عن التخفف منه، وهذا ما خلق تناقضا أخاذا بين ثقل ما يشعر به خيط سنينها الممتد، الذي وصفته بالجميل، والضيق الذي تشعر به من جراء كتمانها، حتى أنها تتمنى انقطاعه حتى تريح نفسها، ذلك إن استطاع الخيط أن ينقطع وحده، وهذا محال، فعجز الانقطاع لكليهما واحد.

جاءت عبارة «إن استطعت» في السطر الشعري الثاني لتعلن هذا العجز، وهذا ما رفع العلاقة بينها وبين حبيبها، من خلال هذه المعاني المتشابكة، بما تحمله من تناقض ثر مبثوث في ثنايا القصيدة بذكاء، إلى مستوى قدري لا فكاك منه، فليست مشكلتها الحقيقية في الحب في حد ذاته، لكن امتلاءها الذي يحتاج إلى أن يفيض، وعجزها عن السماح بذلك يضنيانها، فباتت تعاني وحدها وطأة هذا الكتمان الذي لا يصيبه بالخفة إلا البوح بما يحمله قلبها، ويراكمه يوما بعد آخر، حتى أنها تمنت الموت راحة مما تعانيه من فغّمة هذا الشعور من جهة، وحرصها على الكتمان من جهة أخرى، بعد أن احتفظت بسرها في أعماقها على مر السنين، وهي الملأى بمشاعر فياضة تثقلها، مثلما يثقل خيط الحرير كريم الحجر.

يشير هذا التحليل السريع إلى معنى شعري كامن فيما نسميه معنى النص المنطقي المرتبط بعالم المرجع، الذي يطل علينا أول وهلة، في القراءة الأولى للنص، هكذا يحتاج

القارئ إلى بعض الجهد كي يحصد المعنى الشعري من نص يبدو عاديا، لا شعر فيه، لكن المعنى الشعري المتخفي فيه منحه ما ينتسب به إلى الشعر من دون منازع. ولنتأمل هنا قصيدة واكا أخرى ترتبط بمعنى الكتمان، لكن المعنى الشعري ارتبط بوقائع في خارج القصيدة، فلنتأمل معا هذا النص:

«**مثل الريف المزروع بأشجار الكستناء الفتية،**

في هيكيو- تا،

أشرفا على النوم في شبابهما،

آه... كم شخنا» [101].

يمكن أن يمر معنى هذا النص المباشر عاديا من دون أن ينتبه القارئ العادي إلى المعنى الشعري الخافق فيه، بل إننا يمكن أن نزعم أنه يبدو من النظرة الأولى بعيدا عن الشعر، ربما يتوقف القارئ أمام كلمة «هيكيو- تا»، ومغزى وجودها في النص، وربما يحتاج الربط بين السطر الأول في النص، «مثل الريف المزروع بأشجار الكستناء الفتية»، والسطر الثالث، «أشرفا على النوم في شبابهما» إلى بعض الجهد، مثله في ذلك مثل الالتفات الذي عبر عنه السطر الأخير، «آه... كم شخنا»، ولكن هذه الأسطر إذا كتبت على نحو متتابع مثل الكتابة النثرية المعتادة، وكانت في سياق كتابي آخر، لاختلف الأمر، أما إذا ارتبط هذا النص بشكل شعري له بداية ونهاية، تحددان سياقاته الممكنة، أو إذا امتلك سياقا ثقافيا، يكون القارئ من خلاله ملما بمناسبة القول، وبالبعد التداولي «البراجماتي» في هذا النص، لظهر في الحال «المعنى الشعري»، ولفهم المتلقي السبب من وراء كتابة هذا النص على هيئة الشعر، وهذا ما يربط على نحو وثيق مضمون الدلالة بشكلها من جهة، وبسياقها الثقافي من جهة أخرى. ولهذه القصيدة حكاية توضح المعنى الشعري الخفي فيها، الأمر الذي يؤكد دائما أهمية البعد الثقافي في الكتابة الأدبية على مستويي النوع والدلالة. تقول الحكاية:

«خرج الإمبراطور ذات يوم يتنزه، وحين وصل إلى نهر «ميوا»، رأى فتاة شابة، فائقة الجمال، تغسل الثياب، فسألها عن نسبها، فقالت: أدعى أكائيكو، وأنا من قبيلة «هيكيه - تا»، فقال لها لا تتزوجي، سأستدعيك فيما بعد، ثم عاد إلى قصره، أما أكائيكو فقد انتظرت استدعاءه لها، حتى بلغت الثمانين، فقالت لنفسها «شاهدت انقضاء السنوات تلو السنوات في انتظار إشارة، نحف وجهي، واضمحل، ولم يعد لدي أمل، ولا أستطيع احتمال هذه الكآبة، فحملت هدايا للخطوبة، وذهبت إلى القصر، كي تقدمها إلى الإمبراطور، فسألها، وقد نسي ما كان بينهما، من أنت أيتها العجوز، ولِمَ أتيت إلى هنا؟ فأجابته أكائيكو، تلقيت من الإمبراطور أمرا في شهر كذا، في سنة كذا، ورحت أنتظر إشارته إلى اليوم، حتى بلغت الثمانين، وشاخ وجهي، ولم أعد أنتظر شيئا، فجئت إلى الإمبراطور كي أعبر عن خواطري.

(لقد وارت حبها، وكتمت ما يعتمل في نفسها كل هذه السنين). فذهل الإمبراطور حين سمع ذلك، وقال لها «لقد نسيت حكاية الماضي هذه، ومع ذلك أطعت بوفاء، وانتظرت إشارتي، بل تركت أجمل الأعوام تروح منك عبثا، إنه لأمر محزن»، فقد منع عائق شيخوختها الزواج بها، عندئذ قدم لها القصيدة السالفة، ففاضت عينا أكائيكو بالدموع، وغمرت أكمام ثوبها، وقالت شعرا جوابا على شعر الإمبراطور» [102]. بعد أن أثقلها الكتمان، فهي تعلم الآن أن الرباط بينهما محال، لكن البوح الذي أثقل كاهلها هو ما دفعها إلى رؤيته، فأنشأت هذه القصيدة ردا على قصيدته:

«اللوتس في خليج كسا كايه،

اللوتس المزهرة...

كم أحسد الناس على أعمارهم الفتية» [103].

يقول الشاعر باشو في قصيدة من قصائده إنه بدلا من قطف زهر اللوتس ووضعه على المذبح، يجب أن نتركه في مكانه في البركة قرابين لأرواح الموتى. فهل يشير زهر اللوتس هنا إلى موت معنوي، إلى قربان ما ونهاية. لقد انسرب عمر أكائيكو، وهي تحتفظ بمشاعرها حتى بلغت الثمانين، قبل أن تقرر البوح، ولكن البوح هنا هو في حقيقته قربان عمرها، الذي ضاع في الانتظار. إن عمرها لم يضع هباء، بعد أن تركت لنا هذه المشاعر النبيلة في قصيدتها، فهي وإن زالت، تظل شاهدة على جمال لا يزول. هكذا، تختلف قراءة هاتين القصيدتين في ضوء هذه الحكاية الآن، فيصبح المعنى فيهما شعريا، أخاذا، وقابلا لتأويلات كثيرة، بعد أن كان أقتم، لا يبين، ذلك بعد أن يسرت الحكاية العثور على ما أسميه «المعنى الشعري». وهذا ما يعيدنا إلى مسألة مهمة نؤكدها في هذا السياق، وهي أنه «من المحال الفصل بين الثقافي واللغوي» [104]، في النص الشعري خصوصا.

وللبرهنة على فكرة هذا البحث حول المعنى الشعري للنص بصفته مشيرا إلى النوع، أختار هنا سبع قصائد هايكو تتسم بما يطلق عليه «النثرية» الشديدة، فضلا على أن كثيرا منها يشكل في بنيته جملا خبرية من الممكن أن تصادفنا كل يوم، من دون أن ننتبه إلى حمولتها الشعرية، ومن دون أن ننسبها إلى الشعر:

1 - **«مع أصوات الناس،**

زادت نضرة...

زهور الكرز» [105].

(**كوباياشي إسا:** 1762 - 1827).

تطل علينا من هذه القصيدة أحاسيس سمعية، وهي أدق وأصعب على الفهم من الأحاسيس البصرية، إذ تحفز أصداء تعبيرية قوية وعميقة أكثر مما تفعله حاسة البصر.

ربط الشاعر في قصيدته بين حاستي السمع والبصر على نحو مدهش، وبسيط في آن، إن هذه القصيدة مثال نادر للتجسيد، فالشاعر إسا يرى زهور الكرز كأنها فتاة خجول، تزداد حمرة وجنتيها، ويظهر اضطرابها، عند سماعها أصوات الناس، خوفا وحياء، فزهور الكرز تجمع كالفتاة بين الخوف ورقة المشاعر التي تغمرها بالحياء، وهذا ما توضحه حساسية هذا الالتقاط الشعري الآسر. فالمنظر هنا نابض بالحياة والحركة على الرغم من بساطة الوصف فيه. ويبقى سؤال شعري خجول: أيصف الشاعر فتاته في هذه القصيدة أم يصف زهور الكرز؟

2 - **من خلفي**

(أنا) العجوز الضعيف

تبعثرت الزهور» [106].

على الرغم من خبرية هذا النص، ووضوح المعنى المنطقي المرتبط بعالم المرجع فيه، فإن المعنى الشعري فيه بارز، تشير عبارة «من خلفي» هنا إلى ظرفين في آن واحد، الأول مكاني، وهو الواضح في القصيدة الذي يشير إلى المكان الذي تبعثرت فيه الزهور، والثاني زماني، وهو الذي يستدعي المعنى الخفي الآخر في النص، وهو معنى يشد التأويل إلى بنية تواز بين سنوات عمر هذا العجوز التي قضاها، التي تمثل «الزمان»، والزهور المبعثرة من خلفه التي سقطت من الشجرة، التي تمثل «المكان»، وشجرة العمر التي جمعت الزمان والمكان في ظرف واحد، أما كلمة الضعف مع ضمير المتكلم «أنا» في القصيدة، فتتبض بحس ما يربط على نحو شاعري بين عبارة تبعثرت الزهور، وعمر هذا العجوز الجالس مثقلا، ينتظر نهايته، وذلك بعد أن تبعثرت سنونه، ومن خلفه أشجار الحديقة يتساقط منها الزهر - هي الأخرى - بلا أسى أو مواربة، وهنا تقف القصيدة.

تجدر الإشارة إلى «أن الوقفة التي يحددها الهايكو هي وقفة خاصة، ليس فيها جدل، أو معنى مجرد، بل فرحة بالتلقي، وإدراك مفاجئ لإيصال المنظر من الذهن إلى الروح، إذ يعيش القارئ مع الشعر تجربة المنظر الذي تصفه القطعة الشعرية (...) والمنظر في الهايكو منظر في ذاته، ولا يراد به شيء غير أن يكون هو ذاته (...)، فإذا كان المنظر هو نقطة الانطلاق الأولى لفهم شعر الهايكو، فمن الواجب أن نلاحظ أن المنظر يتسم بعدة خصائص: الأولى أنه دائما عيني، والثانية أنه أشبه بما يسمى في الفن التشكيلي بـ «الطبيعة الصامتة»، أما الخصيصة الثالثة فهي امتناعه عن أن يقيم جدلا، أو أن يقدم حجة أو دليلا، فهو لا يريد غير أن يمنحنا انطباعا، والخصيصة الرابعة هي اجتهاد الشاعر في أن يخلق من هذا المنظر انطباعا متحركا ونابضا على الرغم من صمت المنظر وسكونه» [107].

3 - **باب حديقة...**

من الأغصان المقطوعة،

وهناك قوقعة تُسْتَخْدمُ لغَلقه» [108].

تحت معنى هذه الأبيات البسيطة، الذي يشير إلى عالم يمكن أن ندركه مباشرة - من دون تأمل، عالم آخر متشابك، ومعقد من الأفكار، وفلسفة كاملة للحياة، فللبيت حديقة، وللحديقة باب، وللباب قفل، عناصر هذا النص هي المنزل الذي حضر بالغياب، والباب وهو جزء من جسد الحديقة، والحديقة التي صادقت أسوارها، فجاءت كلمة القوقعة دالة على هذا المعنى من جهة، وعلى وحدتها من جهة أخرى، فالقوقعة تقوم في النص بوظيفة مكانية، وهي وظيفة القفل، ولكنها تشير، على مستوى آخر، إلى معنى الوحدة، فهذه الأشياء كلها تمثل في حقيقتها قوقعة! ولكي يتحقق إمكان إبعاد المتطفلين أضحت رتاجا، بعد أن استقطع من جسدها بابا لها! وفي وجوده، أضحت الحديقة كلها قوقعة! فالقوقعة في الحقيقة ليست قوقعة في ذاتها، بل كائن جميل، أما القوقعة الحقيقية فهي هذا المعنى الزاحف في عقل من رأى أن القوقعة هي ما يجب أن «يستخدم» لغلق الحديقة.

4 - **لقد نسيت الصفصافة..**

جذورها

وسط الحشائش الصغيرة» [109].

جملة خبرية أخرى ربما لا نلتفت إلى ما تحمله من شعر، ذلك لأننا نصطدم من فورنا بمعناها المنطقي المباشر، المرتبط بالواقع، لولا طريقة كتابتها التي نبهت القارئ إلى شعريتها. ربما توقفنا قليلا عند كلمة نسيت الصفصافة، فالصفصافة لا تنسى، لكن معنى النص واضح ومباشر، بل إننا يمكن أن نتخيله من دون عناء استنادا إلى خبرتنا المعيشة، ربما استبدل القارئ بمعنى كلمة «نسيت» الصفصافة في النص، كلمة «تركت» الصفصافة، كي يستقيم المعنى، أما الشاعر فلم يكن يشخّص حالة الصفصافة، بقدر ما كان يعبّر عن حركة نموها إلى أعلى، إلى الخارج، فغفلت عن الداخل، ولم تهتم بجذورها! «والنص على ما به من حكمة يعبّر من جهة أخرى عن روعة الربيع» [110]، وقسوته في آن! وهو نص ملآن بتناقض فذ، فالنمو طبيعي لا يد للصفصافة فيه، والنسيان كذلك، لكن العلاقة الرابطة بينهما لها دلالتها، فأي نمو إلى الأعلى قد يبعد الرأس عن منبتها، هكذا اختار الشاعر موضوع نمو الصفصافة ارتباطا بنسيان جذورها وسط الحشائش الصغيرة!

ونحن هنا لا نستطيع الوصول إلى المعنى الشعري الذي يمنح هذه النصوص انتماءها النوعي، إلا إذا تصورنا مسكوتا عنه في داخل ما نسميه - في هذه الدراسة - المعنى المنطقي المباشر للنص، بل إن اللغة الواصفة الخالصة، التي تخلو على المستوى السطحي من أي انتقال

استعاري ما، والأوصاف الممثلة في أكبر قدر من الأمانة، التي تحضر بذواتها، تمثل اختيارا ما من الشاعر، وجد فيه ما دفعه إلى اختياراته النصية، التي وضعها في قصيدته، (...) لقد نقل الشاعر ما رآه إلى قرين لغوي له يستدعيه، بل يشي بافتتاح ظهور جديد له بصفته غيابا للشيء الموصوف عن ذاته، وعن حقيقته، هذا إذا أردنا اللحن في مفهوم من مفهومات دريدا [111].

5 - **.. الوردة البرية ذبُلت،**

وأعشاب الزينة تآكلت،

وشجرة اللسبيديا باهتة وضعيفة» [112].

تتكون هذه القصيدة من ثلاث جمل خبرية عادية، تبدو خالية من الشعر تماما، فهي تجذبنا من الوهلة الأولى إلى معناها المنطقي المباشر، لكن إذا ما ربطنا هذه الجمل التي تشير إلى الزهور والأعشاب، والأشجار، وقد انحدرت من جمالها الصيفي الذي انسرب منها، وكاد يزول، بما يمثل وجودها ذاته، كون هذا الوجود/ الأثر لم يتوقف يوما عن الدلالة على معانيها الملأى بالجمال، إذا ربطنا هذه الجمل لاختلف الأمر، ولاح أمامنا المعنى الشعري الخجول في النص، فالوردة، وأعشاب الزينة، وشجرة اللسبيديا كائنات شاهدة دائما على معنى الجمال، لا الجمال نفسه، ذلك لأننا عندما نعرف شيئا ما بصفته شيئا ما، فإن هذا يعني بالتأكيد أننا نتعرف عليه، ولكننا عندما نتعرف على شيء، فإن ذلك لا يعني ببساطة أننا نعرفه مرة ثانية بعد معرفة سابقة به، أنها أثر.

إن الاختلاف بين «الظاهر» (apparaissant) و«الظهور» (apparaître) أو «العالم» و«المعيش» هو في حقيقته شرط كل اختلاف آخر، وكل أثر آخر، وهذا المفهوم الأخير هو بالفعل سابق على كل إشكالية فسيولوجية بشأن ماهية الانطباع engramme، وعلى كل إشكالية ميتافيزيقية بشأن معنى الحضور المطلق الذي يأتي أثره ويمنح نفسه للقراءة. فالأثر هو حقا الأصل المطلق للمعنى على نحو عام. وهو ما يعني مرة أخرى أنه لا يوجد أصل مطلق للمعنى على نحو عام. إن الأثر هو الإرجاء الذي يفتح الظهور والدلالة. وهو الذي يربط الحي بغير الحي بوجه عام. وهو أصل لكل تكرار، وأصل المثالية، لكنه ليس مثاليا أكثر منه واقعيا، وليس معقولا أكثر منه محسوسا، وليس دلالة شفافة أكثر منه طاقة معتمة، ولا يمكن لأي مفهوم ميتافيزيقي أن يصفه. فالتعرف هو شيء ما مختلف كيفيا. فمتى يحدث التعرف على شيء ما، فإنه يكون بذلك قد حرر ذاته من خصوصية وعرضية الظروف التي لاقيناه فيها من قبل [113]. لقد تعرفنا على أثر الجمال في الوردة التي ذبلت، وفي أعشاب الزينة التي تآكلت، وفي شجرة اللسبيديا الضعيفة، وهو جمال تخفّف من ظروفه العرضية، لقد تعرف التاريخ على الأشياء كما حدثت بالفعل، أما الشعر فمنحنا

صورة ما يمكن أن تؤول إليه هذه الأشياء، محتفظا بمعناها الذي لا يزول بزوالها، ذلك «وفق ماهيتها الكلية والدائمة، وبذلك شارك في حقيقة الكلي» (114).

لقد وضعنا الشاعر هنا أمام جمال الطبيعة، وهو جمال مقرون بواقع قوتها وعنفوانها، وهو واقع لا مفر منه، ولا مهرب من ميزاته مثل الخضار، ولا مفر من قسوته كالربيع الذي لا يدوم، فأي حياة تخلف آثارا كالذبول والموت. لكن الشاعر بعد كل ذلك يرينا الضعف الإنساني أمامها، حال الوصف: والحكمة المنسربة من هذا الضعف، وما تؤكده من جمال، حال التأويل، وذلك على الرغم من تآكلها وذبولها، فكل شيء يتجه أخيرا إلى نهاية، ولكنه مع ذلك يظل محتفظا بمعنى ما كأنه يوم، ويظل مشيرا إليه على الرغم من زواله. «فالحياة والموت، ومصير الفرد في داخل المجتمع، ومراحل الحب المختلفة، لا تبدو ثابتة أو قوية في نظر اليابانيين، لكنهم رأوها ظواهر لا تستطيع البقاء على حالتها الأصلية، (...) وذهبوا إلى أن رؤيتها تقود إلى اكتشاف الجميل في داخل كل ما هو آيل للزوال، من هنا جاء حب الأشياء الزائلة وغير الدائمة، إنه حب يرتبط بتقدير عميق للتلاشي، والتآكل، والذبول، وهو عنصر رئيس من عناصر الإحساس الجمالي لديهم» (115).

6 - «**المريد...**
داس على خيط الطائرة الورقية،
ثم أسرع إلى الأمام،
متحررا» (116).

يبدو المعنى هنا خاليا من الشعر، ومرتبطا على نحو مباشر بعالم المرجع، فهو مجرد وصف لمريد داس على خيط طائرته، مسرعا إلى الأمام، فالعلاقة بين الطائرة والخيط، هي علاقة وصفية تبدو بسيطة على الرغم مما تحمله من عمق، يربط الخيط دائما شيئين، وهو يربط في هذه القصيدة بين الطائرة والمريد من جهة، وبين السماء التي تطير فيها الطائرة، والأرض الواقف عليها المريد من جهة أخرى: هذا الرابط ليس خيط الطائرة فقط، بل قلب المريد المعلق بخيط الطائرة الورقية أيضا، وهو اللفظ، الذي ابتدأت به القصيدة، لكن الطائرة مقيدة، على الرغم من تحليقها، وماسك الخيط مقيد أيضا، مهما ارتفع عنقه، وحلقت عيناه مع طيرانها، وتحركت قدماه اللتان تعجزان عن السير إلى الأمام، وإلا ضعف تحليق طائرته الورقية، وسقطت، فكي يشتد طيرانها، عليه أن يزيد من أثر الرياح عليها، وهذا ما يجعله يسير إلى الخلف دائما! إذا ما أراد أن يعلق عينيه بها.

هكذا لم يستطع ماسك الخيط/ المريد أن يحرر علاقته مع السماء إلا حينما داس على ما يظن أنه يربطه بها! وهو ما يمثله خيط الطائرة الورقية في القصيدة، حينها فقط نجح المريد في أن يتحرر، وأن يسير إلى الأمام، بعد أن أصبحت نظرته ساكنة، وخلصها مما تتطلع إليه،

وما ترنو إليه من تحليق، عندئذ استطاع أن يصل إلى توافقه الخاص، وإلى فرحه السري العميق، فأصبح بعد تحرره قادرا على النظر إلى عمق الأشياء، والإحساس بحيواتها. يرتبط هذا النص بفلسفة زن البوذية، ويوضح هذا التحليل ما نحتاج إليه من جهد، وما نبذله من تأويل، كي نعثر في نصوص تبدو خالية من الشعر، ومنها هذا النص الجميل، على «المعنى الشعري» فيها، وإلا ظلت هذه النصوص مجرد وصف، أو محض كلام.

7 - «**كم من الصمت،**

إلى داخل الصخرة يتسلل...

زعيق الزّيزان».

بداية «تجدر الإشارة إلى أن إحساس «التسلل إلى»، أو «الولوج في داخل» أو «الانسياب سرا» كان محل إيثار شديد في الشعر الياباني، ولايزال كذلك، كما لو كان يمثل جوهر احتكاك الشاعر بمحيطه من خلال حاسة اللمس، وهي حاسة مهمة في حساسية اليابانيين الجمالية»[117]. وهذا ما قد نعاينه في قصيدة الهايكو السابقة للشاعر ماتسو - باشو المأخوذة من ديوانه المشهور «الطريق الضيقة إلى نهاية العالم».

تبدو هذه القصيدة لنا نثرا عاديا لولا طريقة كتابتها التي توحي لنا بأن هناك معنى شعريا مختبئا من خلف المعنى المنطقي المباشر لهذا النص، وهي قصيدة توضح معنى التسرب، أو التسلل، فهناك هجوم من شيء على آخر، قد يكون هذا صحيحا، لكنه هجوم وديع، فالتسلل إلى صلابة الصخر محال في غير فضاء القصيدة، في الصيف لا تتوقف الزيزان عن الزعيق بعناد، وهو زعيق يلج في صلابة الصخر من شدته وإصراره! وعلى الرغم من هذا الزعيق الحاد النفاذ، فإننا لا نسمعه إلا من خلال الصمت الحاد الذي تمثله كتلة الصخرة الصماء في القصيدة، فالصمت إلى حد الغياب هو الصخرة، وكان من السهل على زعيق الزيزان أن يتسلل إليها، لخفته، فعلى الرغم من أن قوام هذا الزعيق الصادر من الزيزان الضعيفة ليس كقوام الصخرة القوية الصلدة، فإنه نجح مع ضعفه هذا في اختراقها، لقد ذاب الشاعر في تأمله في الصخرة، وعبر عن سكونها الأصم القوي، حين حس بوطأة هذا الصمت الذي يكتنف حضور الصخرة، فنجح في أن يظهر في قوتها ضعفا، وهو يشير إلى قدرة ما نظنه ضعيفا مثل «زعيق الزيزان» على غزو الصمت، وإلى قدرة الحركة التي يمثلها الصوت، على اختراق السكون، مهما كان صلدا عنيدا، من هنا جاء استخدام لفظ يتسلل الذي لا يشير إلى صدام، بقدر ما يشير إلى نفاذ تدريجي، لا تشعر به الصخرة لخفته في التسلل ، ولا يكون الصوت مؤثرا على هذا النحو من دون أن يتوافر له كل هذا الإنصات، والاستغراق الذي يفرضه الصخر.

من هنا كانت شكوى الشاعر من الصمت، وليس الزعيق - كأنه يتكلم بلسان الزيزان، وكأن صوت الصمت يزعجها - وذلك كما جاء في قوله في مفتتح القصيدة، «كم من الصمت»، الأمر

الذي خلق بنية التناقض الظاهري في هذا النص، وجعلنا ننتبه إلى المعنى الشعري الكامن في القصيدة. «كثير من متعتنا تستمد من المفاجآت، ومن تضليل توقعاتنا، ولكن من المهم في رحلة البحث عن المعنى الشعري أن نميز بين المفاجأة والإحباط»، «فالإحباط يعرقل النشاط، (...) والمفاجأة تؤدي إلى تعطيل مؤقت لمرحلة الاستكشاف، وإلى اللجوء إلى حالة من التأمل والفحص المكثف (...) حينئذٍ تكون المتعة مكثفة، (...) فأي تجربة جمالية تنم عن تفاعل مستمر بين العمليات الاستدلالية والاستقرائية» [118]. وهذا ما يشدنا إلى مفهوم القياس، إذ يدفعنا هذا التفريق بين المعنى الشعري بصفته مشيرا إلى النوع، وما نطلق عليه - على المستوى الإجرائي - المعنى المنطقي، إلى تناول مفهوم القياس الشعري، ومعناه.

5 - 3 - القياس والمعنى الشعري

«لا يوقع القياس الشعري تصديقا، لكن يوقع تخييلا محركا للنفس إلى انبساط وانقباض، من خلال محاكاة أمور جميلة، أو قبيحة».

«**ابن سينا**» [119].

بداية، كثر ما يأتي المعنى الشعري ملتبسا بسبب السياق الذي يتبارى فيه معنيان على الأقل، المعنى المنطقي الناتئ الذي يطل علينا في وهلة القراءة الأولى للنص، ارتباطا بعالم المرجع، والمعنى الشعري المتخفي فيما يأتي بعد ذلك من تأويل، وهذا ما يجرنا إلى مفهوم القياس الشعري الذي ينبني عليه هذا المعنى. فنحن «نطبق على اللغات تصنيفات جمالية. ونفترض، خطأ، أن اللغة تتطابق مع الواقع، مع هذا الشيء الغامض الذي نسميه الواقع» [120].

ويعرِّف الشريف الجرجاني في كتابه التعريفات الشعر بأنه «قياس مؤلف من المخيلات، والغرض منه انفعال الناس بالترغيب والتنفير» [121]. أما مادة القياسات المختلفة فتتميز بدرجة يقين المعرفة التي تتوافر من خلالها، وهذا ما يربطها بالصدق والكذب. من هذه القياسات: «القياس البرهاني، ويتكون من مقدمات قياس تكون في ذواتها ضرورية، وهي مقدمات تكون في ذواتها صادقة أو كاذبة، وقبولها واجب، وتستطيع أن تكون ضرورية، وممكنة في ذواتها. والقياس الجدلي، ويتكون من مقدمات في ذواتها ممكنة، وتكون في ذواتها صادقة أكثر منها كاذبة، وتكون مسلمة من المخاطبين، ويمكن أن تكون في ذواتها واجبة، أو ممكنة، أو ممتنعة، وصادقة أو كاذبة. والقياس الخطابي الذي يتكون من مقدمات تكون في ذواتها غير ممكنة أكثر مما هي ممكنة، وهي مقدمات تكون في ذواتها صادقة وكاذبة في درجة واحدة، وتتكون من الظنون، ومن المقبولات وتستطيع أن تكون في ذواتها كاذبة أو صادقة، ممكنة، أو غير ممكنة. والقياس السفسطائي، ويتكون من مقدمات في ذواتها غير ممكنة أكثر مما هي ممكنة، وهي قياسات مغالطية تكون كاذبة أكثر منها صادقة، وتتضمن مقدماتها مفهومين بمعنيين، أو بمعنى شبيه. أما القياس الشعري فيتكون من مقدمات تكون في ذواتها غير ممكنة، ومقدماته دائما كاذبة، وتتكون من المقدمات المخيلة» [122].

ولا تكمن المشكلة هنا في طبيعة القياس، أو في تعريفه، لكن المشكلة المثارة هنا هي أن المعنى الشعري قد يتضمن هذه القياسات كلها، لذا لا يمكن تطبيقه على القصيدة كاملة، فقد يقبله سطر شعري، ويرفضه سطر آخر، لأنه لا يطبق إلا على السطر الشعري التخيلي، أي الخارج عن الأولويات مثل «الكل أعظم من الجزء»، والمحسوسات العامة مثل «يكبر القمر ويصغر»، وهما من أدوات القياس البرهاني، وقد ينطبق هذا على المشهورات مثل «العدل ضروري»، والظنون مثل «شخص يقترب من باب البيت، يريد السرقة»، لكن النص الشعري لا يتضمن فيما يتضمنه القياس الشعري فقط، بل يتضمن أيضا القياسات البرهانية، والجدلية، والخطابية، والسفسطائية، بجانب القياسات الشعرية، أي أنه يتضمن كل ما يخرج عما سميناه سالفا السطر الشعري التخيلي، ومن هنا تأتي أهمية القياس على مستوى الخطاب، وليس على مستوى العبارة، فليس من الضرورة بأي حال أن يحمل كل سطر شعري قياسا شعريا على مستوى المعنى، لكن يكفي أن يكون هناك قياس شعري أو أكثر في النص، فالسؤال هنا عن قيمة هذا القياس واشتغاله وليس السؤال عن كميته، وعدده.

ونشير هنا إلى أهمية المعنى المنطقي المرتبط بعالم المرجع في الحصول على المعنى الشعري، إن المعنى المنطقي هو المعنى اللاشعري في النص، لكنه معنى ضروري للحصول على المعنى الشعري، ويمثل جزءا أساسيا فيه، وأقول هنا المعنى اللاشعري، ولا أقول العبارة اللاشعرية، لأن أي عبارة في رأينا يمكنها أن تكون شعرا - ولا أقول أيضا العبارة النثرية، لأننا نجد الشعر فيما نسميه نثرا، ونجده فيما نسميه بسبب تقاليد شعريته النسبية من وزن وقافية شعرا. من هنا ينبغي أن يكون في داخل كل قارئ شعر، قارئ نثر. وهذا ما يؤكد صحة ما ذهب إليه رومان جاكبسون من أن «كل تيمة يكون هدفها اختزال دائرة الوظيفة الشعرية في الشعر، أو حصر الوظيفة الشعرية فيه، لن تؤدي إلى شيء غير تبسيط مبالغ فيه وخادع» [123]. ولا أظنني أعدو الحق إذا قلت إن القياس الشعري أو المغالطي في سطر شعري يأتي بعد سطر شعري قائم على قياس برهاني، أو جدلي، أو خطابي، أو يسبقه، يمنحه حمولة شعرية خاصة، لما يخلقه تجاور هذه القياسات من مفارقة، حيث يعمل القياس الشعري هنا بصفته تحويلا، أو زاوية رؤية مختلفة تشد النص كله من سياق ما سميناه المعنى المنطقي للنص، إلى واحد من المعاني الشعرية فيه، وهذا ما لا يتم إلا من خلال عملية نظم ممتدة بين نص الشاعر، وقرائه.

إن المعنى المنطقي المرتبط مباشرة بعالم المرجع، والقائم على قياس برهاني، أو جدلي هو الخلفية التي يقوم عليها المعنى الشعري. فكلما كانت قاعدة القياس أكثر رسوخا، زادت الطرائق المتاحة لانتهاكها. ولست أرى بأسا من القول إن المعنى الشعري ينشأ في حقل تتقاطع فيه مجالات مختلفة لكل منها قياسه المنطقي الخاص، ولكنها قياسات تساعد جميعا على

إنشائه، وهذا ما أثبتنا صحته من خلال قصائد الهايكو، وقصائد الواكا، التي اقتفينا فيها آثار هذا المعنى، وهيئته، في هذه الدراسة، فاللاشعرية - ولا أقول النثر - هنا حد أساس في الشعرية، ربما نتحاف هنا مع جوليا كريستيفا وهي تشير بذكاء وعمق بالغين إلى ما يسميه دوسوسير التصحيفية (paragrammatisme)، هذا المصطلح الذي يشير به دوسوسير إلى امتصاص نصوص (معان) متعددة في داخل الرسالة الشعرية [124]، بحيث يقتضي الحصول على المعنى الشعري قراءة متزامنة (synchronic) لمعنيين على أقل تقدير، أو أكثر، من المعاني التي يمنحها النص، واحد منها هو ما نسميه في هذه الدراسة «المعنى المنطقي». وسيكون النتاج فضفاضا على نحو دائم، يحلق بنا فيه المعنى الشعري بعيدا عن منطق الواقع حينا، ويهبط بنا أحيانا مقتربا منه. وهذا صحيح إلى حد بعيد - وأغلب الظن أن هناك في تحليلنا السابق ما يؤيد ما ذهبنا إليه من أثر المعنى في تحديد النوع الشعري - «فلن يكون هناك أي نوع من الإنتاج الفني لا يقصد ما ينتجه ليكون ما هو عليه» [125]. حتى لو حملت النتيجة النهائية آلاف الممكنات التأويلية الأخرى التي تبعد النص الشعري عن قصديته، بحكم اشتغال اللغة، وألعابها.

6 - النظم، والمعنى بصفته مشيرا إلى النوع

«وأما نظم الكلم فليس الأمر فيه كذلك، لأنك تقتفي في نظمها آثار المعاني، وترتبها وفق ترتيب المعاني في النفس، فهو إذن نظم، يعتبر فيه حال المنظوم بعضه مع بعض، وليس هو (النظم) الذي معناه ضم الشيء إلى الشيء كيف جاء واتفق، ولذلك كان عندهم نظيرا للنسج، والتأليف، والصياغة، والبناء، والوشي، والتحبير، وما أشبه ذلك».

«**عبدالقاهر الجرجاني**» [126].

من الطابع المميز للشعر أنه لا يكون متحققا «بالفعل» في الخارج على نحو ما تكون عليه أعمال الفنون البصرية التعبيرية، في ارتباطها بما تحيل إليه. فلا شيء من الشعر يكون متحققا في الخارج وفق حسابه الخاص. فضلا على أنه «ليس هناك وسيط مادي، ولا جموح كثيفا من المادة يراد إخضاعه بواسطة الشكل، ذلك لأن العمل الشعري يمتلك نوعا مثاليا من الوجود» [127]. وبذلك فإنه يكون - على وجه الدقة - شيئا ما «مصنوعا». «إن قصد الشاعر لإنتاج قصيدة يشمل في العادة نوعا أدبيا، أي يشمل قصدا في إنتاج نوع مخصص من البنية اللفظية. بناء على ذلك يقرر الشاعر على نحو متواصل أن أشياء معينة تخص بنيته، سواء استطاع الشاعر تعليلها أو لم يستطع، وأن ما يحذفه في التنقيح لا يخصها، حتى لو كان في حد ذاته جيدا في سياق آخر» [128].

ولقد قصدت من التحليل النقدي السالف لقصائد مختارة من شعري الواكا والهايكو اليابانيين إيضاح الكيفية التي يمكن أن تحمل بها عبارة شديدة النثرية، وبادية البساطة في آن، لارتباط معناها المباشر بعالم المرجع، وهو ما سميناه في هذه الدراسة بالمعنى المنطقي، معنى شعريا شديد العمق، وطازجا، يمكنه أن يدل على الانتماء النوعي للنص المقروء، وذلك من

خلال رحلة المتلقي للبحث عن هذا المعنى من جديد، وهذا ما يلزم المتلقي أن يكون ذا أهلية تأويلية، يتمكن من خلالها أن ينظم «معناه الشعري» الخاص في النص، الأمر الذي يثير أهمية مفهوم النظم، على مستويات ثلاثة هي، الإنتاج، والنتاج، والتلقي.

النظم في المعجم العربي هو: «التأليف، نظمه، ينظمه، نظما، ونظمت اللؤلؤ أي جمعته في السلك، والتنظيم مثله، ومنه نظمت الشعر، ونظمته (تفيد الكلمة الأولى الصنعة، والوعي بها، وتفيد الثانية النوع)، ونظم الأمر على المثل (كما تفيد لفظة النظم معنى المحاكاة على مثال)، وكل شيء قرنته بآخر، أو ضممت بعضه إلى بعض فقد نظمته، (...) والنظم ما نظمته من لؤلؤ وخرز وغيرهما، واحدته نظمة، (...) والنظام الخيط الذي ينظم به اللؤلؤ، وكل خيط ينظم به لؤلؤ أو غيره فهو نظام» [129]. وقد اكتسبت الكلمة دلالة سلبية، حين جرفت قوتها أفكارنا إلى معنى واحد للنظم يشير إلى الكتابة العروضية، ذلك على الرغم من أن الكلمة تعبر في الشعر عن صناعته بعامة، ولا تعبر عن شكل نظمه، عروضيا كان أو غير ذلك. فأصبح لكلمة النظم تاريخ تداولي حديث نعتها بصفات سلبية عديدة، تصل إلى ما يفيد نفي المنعوت بها، وطرده من الحقل الشعري، وذلك من خلال القالب (الكليشيه) المتداول: «هذا نظَّام، وليس بشاعر»، بل تحولت كلمة النظم على أفواه الشعراء إلى ما يشير إلى من لا يتقن الشعر بقدر إتقانه العروض، ذلك على الرغم مما تحمله كلمة «النظم» في حقلها الدلالي من ثراء، فضلا عن ثراء آخر نجده في تاريخ تراثنا النقدي، في عدد من التناولات النقدية التراثية، أشهرها ما ورد في «دلائل الإعجاز» لعبدالقاهر الجرجاني، هذا المفكر النقدي المهم، وإن كان عروجنا عليه يبعدنا عن سياق هذا التناول الجزئي لفكرة النظم، المرتبطة بسياق الدراسة. وعلى الرغم من ذلك فإنه لا مفر من الإشارة إلى عدد من استبصاراته المفيدة في هذا السياق، يقول الجرجاني: «فهاهنا عبارة مختصرة وهي أن تقول: «المعنى»، و«معنى المعنى»، تعني بالمعنى المفهوم من ظاهر اللفظ، والذي تصل إليه من دون واسطة (وهو يتشاكل مع ما نسميه في هذا البحث المعنى المنطقي)، وبمعنى المعنى، ذلك أن تعقل من اللفظ معنى، ثم يفضي بك ذلك المعنى إلى معنى آخر»[130]، وربما نتماس معه هنا فيما سميناه المعنى الشعري. وعلى الرغم من اختلافنا مع عدد من آراء عبدالقاهر الجرجاني في مهاده النظري عن النظم، فإن عددا من مفهوماته على المستوى الجزئي ملأى باستبصارات مهمة، وصحيحة إلى حد بعيد، وذلك لو قرأناها في ضوء ما أنجزته المدارس والتيارات النقدية المعاصرة. خصوصا ما يتعلق منها بمعنى المعنى، وارتباطه بفكرة النظم.

يقول الجرجاني: «إذا تغير النظم يتغير المعنى»، وهذا صحيح لو كان مقصده معلقا بالنتيجة، لا بالنص، أي بالقراءة لا بطريقة الصوغ، فماذا لو قلنا إذا «تغير القارئ تغير المعنى» [131]، أو قلنا «إن أي تغير في فهم المنظوم، هو تغير في نظمه»، وذلك لأنه على الرغم من صحة ما ذهب إليه الجرجاني من أن «النظم هو وضع الكلام الوضع الذي يقتضيه علم

النحو» [132]، على سياق يراعي قوانينه وأصوله، فإن كلامه في هذه الحال سيكون تحصيل حاصل، ذلك لو أوّلنا العبارة على الظاهر، فالمعنى لا يحدده ما هو ظاهر من نحو العبارة فقط، بل يحدده المتلقي من خلال فعل القراءة أيضا، والافتراض الذي يرى أن النص أيا كان يمكن أن يقرأ بمعنى واحد، هو افتراض غير صحيح على الدوام، لأن النص يخضع دائما - في الخطاب الأدبي بخاصة - إلى نظم آخر يجريه متلقوه - جهلا ووعيا - عليه، من هنا تتعدد المعاني التي يمكن أن يطرحها نص ما، بتعدد القراءات، وعلى الرغم مما قد يبدو في ملفوظ النص من واحدية النظم وسكونه، فإن معناه ليس واحدا، بل يختلف مع كل قارئ، مهما اتسم النص في ظننا بالثبات، ذلك لأن ما نذهب إليه هنا هو أن اختلاف المعنى، يعني في الحقيقة اختلاف النظم. الذي يفتح باب التأويل على مصراعيه، وهذا ما انتقده عبدالقاهر وهو يصف أناسا «يستطيعون أن ينقلوا الكلام في معناه من صورة إلى صورة، من غير أن يغيّروا من لفظه شيئا، أو أن يحوّلوا كلمة عن مكانها، إلى مكان آخر، (...) حتى صاروا يتأولون في الكلام الواحد تأويلين أو أكثر، ويفسرون البيت الواحد عدة تفاسير، وهو على تلك الطريق المزلّة التي ورطت الناس في الهلكة»! [133] ربما أعلم كما يعلم غيري الإرغامات النفسية - واعية كانت أو غير واعية - التي دفعت الجرجاني إلى هذا الحكم الضيق، بما يحمله من خشية أن يمتد هذا السلوك التأويلي إلى انفتاح تأويلات غير محدودة بقاعدة على النص القرآني بخاصة. لكن هذا لا يمنع فهمنا لنصوصه في ضوء سياقها التاريخي.

يشير النظم إذن إلى الصنعة، ويرتبط في سياقنا هذا بعملية لها قطبان: الأول الكيفية التي يحول الشاعر أفكاره من خلال اللغة إلى نص شعري، والثاني الكيفية التي يجد القارئ بها معناه الشعري في نص الشاعر. ومن هنا فضلنا أن نربط قصيدة النثر بقصيدة الهايكو على أساس واحد هو ما أسميناه «المعنى الشعري»، مقابل المعنى المنطقي المرتبط مباشرة بعالم المرجع، أما ما يحمله كل نوع منهما من شكول تنغيم، وموسيقى، فذاك ليس مقصدنا من هذا التناول الذي عالج قصيدة الهايكو بصفتها شكلا مبكرا من قصيدة النثر، له انتظامه الخاص، على الرغم من كونها أقدم تاريخا من تاريخ تسمية، «قصيدة النثر»، ذلك لأن ظهور مصطلح ما دال على مسميات بأعينها، في حقبة ما، لا ينفي وجود ما يدل عليه هذا المصطلح في الواقع، قبل ظهور هذا المصطلح واشتغاله، حتى لو كان ما ينضوي تحته من مسمى، له أسماء أخرى تدل عليه. فهل يصح القول إن النظم هو الذي يجعل النص شعرا؟ لأنه يستهدف وضع ما سميناه «المعنى الشعري» - في داخل بنية ما سميناه المعنى المنطقي للنص، المرتبط دوما بعالم المرجع!

إن المعنى الشعري في طرحي هذا، على الرغم من كونه جاء مفردا في التناول، في الحقيقة حقل كامل تتحد فيه مئات المعاني الشعرية التي تتعدد بتعدد القراء. وهذا ما يشدنا إلى

النظم، والنظم في رأينا عملية "Process" بالمعنى العلمي للمصطلح، يقوم فيها طرفان، الشاعر والقارئ، بإنجاز النص، ولا تقوم هذه العملية على أحدهما دون الآخر، فالنظم ليس لصيق الشاعر فقط، لكنه لصيق القارئ أيضا، وهو في اشتغاله هنا يعبر عن محاولة كل من الشاعر والقارئ التحكم في عمل المصادفة.

هكذا تعني كلمة النظم، حين ترتبط بالمعنى الشعري، معنى الخلق الذي يسبقه قصد، وهذا ما يفعله أي شاعر، وما يحاول إنجازه أي قارئ، من دون استثناء. «حيث تقدم الأرصدة، والاستراتيجيات النصية، إطارا يجب على القارئ أن يبني في داخله الشيء الجمالي بنفسه، فالبنى النصية، وعمليات الفهم المركبة هما قطبا عملية التواصل التي يتوقف نجاحها على مدى ثبات النص بصفته لازمة في وعي القارئ» [134]. يتوقف الإدراك على القارئ مثل توقفه على النص. فقراءة النص الأدبي لا تسير في اتجاه واحد. ذلك لأن «النص الأدبي ينتزع أشياءه المنتقاة من سياقها العملي (المنطقي)، محطما إطارها المرجعي الأصلي» [135]. وهذا ما يقوم به المعنى الشعري من دون منازع.

وليس من شك في أن الجهد المبذول في جعل نص شعري قصيدة يتطلب زيادة في الطاقة التي تفيض عن إفشال ما يسمى التأويلات اللاشعرية المعتمدة على ما نسميه في هذا البحث المعنى المنطقي للنص المرتبط بعالم المرجع. فإذا لم يجهد القارئ نفسه، فلن يحضر المعنى الشعري للنص، نقول ذلك وفي حسباننا ما تتضمنه المهارة التي يتطلبها التأويل الشعري من اهتمام قوي بالمعنى الذي نسميه هنا المعنى المنطقي المباشر للنص.

إن أي قراءة شعرية هي قراءة قرينة استعداد خاص للاندفاع إلى ما وراء هذا المعنى المنطقي، لتوليد معان جديدة. وهذا يعني، بعبارة سيميائية، أن يكون القارئ قادرا على إعادة نظم أي «شفرة» راسخة في التأويل، سواء كان على المستوى النحوي، أو المستوى المعجمي. ولا شك في أن في ذلك عملا إنتاجيا ترجع مكافأته المباشرة إلى إغناء التأويل ذاته، وتحويل النص إلى قصيدة. فالحصول على المعنى الشعري هو فعل ينجزه القارئ دائما، وهذا ما يخلق تعدده. «وبهذا المعنى يكون الأدب الدلالة المحددة على شيء غير محدد» [136]، فعملية تكوين المعنى الشعري هي انتقاء مطرد لاحتمالات متغيرة ومختلفة ترتبط بكل من التأثير والوظيفة. فعلى الرغم من أن النتاج النصي واحد فإنه في حقيقته قد مر بعمليات نظم من المنتج/ الشاعر في مستوى إنتاج النص، وتكوينه، وسيمر بعمليات مماثلة من المستهلك في مستوى التلقي، حتى يتشكل على مستوى النتاج النص الشعري، الذي لن يكتفي عندئذ بنعت الأدبية فقط.

بناء على ما سبق، يقوم على المعنى المنطقي (ذلك المعنى الذي يستند في معظمه إلى علاقات عالم المرجع، أو ما نسميه العالم الواقعي)، معنى آخر هو المعنى الشعري، وهو الأساس الذي تشتغل من خلاله التأويلات الشعرية للنص الذي يملك منطقه أيضا، لكنه منطق لا يحتكم إلا لعالمه الخاص في القصيدة، ولا يعمل إلا ضمن فضاء الاختلاف، وعبر

نمط العلاقات التي تتحدد من خلال الموازنة بين المعنيين، المنطقي من جهة، والشعري من جهة أخرى، من خلال «فعل القراءة».

ولا يرشدنا معنى النص المنطقي، إلى المعنى الشعري إلا من خلال علامات ممكنة على طريق تأويل النص على نحو شعري، وهو على الرغم من وضوحه الذي قد يبدو جليا لقارئه أول وهلة، فإنه يتضمن على الجانب الآخر ما لا يتضح من القراءة السريعة الأولى للنص، فللمعنى الشعري بنية مختلفة، على الرغم من اندغامها -الجزئي - في داخل ما نسميه المعنى المنطقي للنص، وهو يعمل بصفته إمكاننا (وجود ممكن وجود)، لا بصفته وجودا، هكذا، لا يتشكل المعنى الشعري، هذا الممكن الآخر، إلا من خلال رفع جانب من هذا المعنى المنطقي، أو رده (reduction)، بما يقتضيه من منطق الخطأ والصواب، بصفته معبرا عن العلاقات المقبولة الموجودة في الواقع، وهو هنا لا يشارك في تشكيل المعنى الشعري إلا من خلال رفع وصايته عليه، وذلك عبر عملية إعادة بناء المعنى، ونظمه من جديد، واكتشاف تبلوراته الأخيرة، وهي مهمة القارئ، عندئذ يهيمن المعنى الشعري على المعنى المنطقي المرتبط على نحو مباشر بعالم المرجع، ذلك لأن هناك - كما يقول إيسر - معاني مختلفة تظهر للنص الواحد، بل تتغير هذه المعاني مع مرور الزمن وفي العصور المختلفة، بل إن النص ذاته إذا قرئ مرة أخرى يترك تأثيرا مختلفا عن تأثيره في القراءة الأولى، ويذهب إيسر إلى أنه «لا بد من أن يدرك القارئ المثالي المعنى الكامن في النص بمعزل عن موقفه التاريخي»[137]. وهذا في رأينا من المحال حدوثه، ذلك لأنه يصعب أن تكون أي قراءة معزولة عن موقفها التاريخي إلا إذا كان قصد إيسر هنا، مجرد أن يتحرى القارئ المثالي القيام بهذا.

يفترض المعنى الشعري مسبقا حضور مؤلف، كما يفترض توافر قصد اللعب على معنيين في النص على أقل تقدير، وهذا ما يشجع القارئ على القيام بموازنة. ولا شك طبعا في أننا لا نستطيع إقامة تحليل «الأدبية» على القصد الضمني أو الصريح للمؤلف (أي على الوهم القصدي عموما)، ذلك لأن قصدية المؤلف لا يمكن القطع بها هنا، ولا تحمل أي امتياز في قراءة النص. لكننا نستطيع على الأقل أن نقر، في هذه الحالة الخاصة، أن هذه القصدية قد لاءمت بين الدلائليات الأدبية، ذلك لأن النص أيقونة قصد، فضلا عن أن إلقاء مسؤولية هذه الموازنة التناصية على عاتق القارئ أمر لا يجعل القراءة تتوقف على مزاج القارئ فقط، فنسق اللانحويات التي لا مفر منها يجعل القراءة سيرورة مقيدة. ومادامت اللانحويات قائمة، فإن القارئ يعلم تورطه في قراءة مغلوطة، ومن ثم يعلم أن مهمته لم تنته بعد، والحرية الوحيدة المتروكة له هي أن يكتفي بهذا الحل السهل، ويظل في منتصف طريقه إلى الهدف. ذلك لأن هوية العمل الفني تبقى مأمونة عن طريق تعهدنا بأن نحمل على عاتقنا مهمة بنائه. وهذا هو معنى الخبرة الجمالية[138]. من هنا تأتي أهمية حديثنا عن النظم.

إن اختلاف المعنى الشعري في نص ما، بين قارئ وآخر، أو بين شاعر وقارئ، هو في حقيقته اختلاف في طريقة النظم، هذا الممتد بين نص الشاعر، وفعل قراءة المتلقي، فعلى المستوى الرياضي: يعبر المعنى الشعري الذي ينظمه قارئ ما -بالتعبير العلمي- عن طاقة متاحة من طاقات النص. أما النص في ذاته فله طاقة وضعية (potential energy) كامنة، لا تنضب إلا بانتهاء قرائها، وهي طاقة لا يمكن أن تحصرها القراءات المختلفة مهما تعددت، وهذا ما يشكل علاقة رياضية بين النص في ذاته وقارئه، وذلك على النحو الآتي: [طاقة المعنى الشعري لقارئ ما في زمن ما/ «على» الطاقة الوضعية الكلية للنص < أقل أو يساوي]، وهذا يعني أن النص قابل دائما لأن تتعدد طرائق نظمه بتعدد قرائه، أما نتيجة القسمة في هذه المعادلة فأقل دائما من الواحد الصحيح، وهذا يعني أن هناك حدا أقصى يبلغه التأويل النصي، ولا يمكن أن يجاوز هذا الحد طاقة النص الكلية بأي حال، إلا إذا تحوَّل النص عند قارئه إلى عقيدة، أو أيديولوجيا، فالنص العقدي أو الأيديولوجي تبلغ فيه نتيجة هذه المعادلة أعلى معدلاتها اقترابا من الواحد الصحيح، على خلاف النصوص الأدبية بعامة التي تقل معدلاتها كثيرا عن النصوص العقدية، أو الأيديولوجية، وتصل نتيجة القسمة في هذه المعادلة في النصوص الشعرية خصوصا إلى أقل قيمة ممكنة من الواحد الصحيح. لا يوجد في النص معنى من دون قارئ، وليس هناك شعر من دون نظم، ولا تأويل من دون فقد وخسارة (loss)، لأنه لا يمكن لأي قارئ مهما بلغت قدرته أن يحوّل أكثر من جزء من طاقة النص الكلية إلى طاقة متاحة، وهذا ما ينطبق على ما سميناه المعنى الشعري هنا من دون منازع، إن كسر خط تأويل ما لمعنى من المعانى التي يمنحها النص، في أثناء فعل القراءة يشكل دائما بداية طاقة نصية جديدة، تعمل من أجل تأويل آخر، فغالبا ما يفرغ القارئ - كما فعل الشاعر من قبله - حمولة نصية من أجل سلامة المعنى الشعري، والحصول على تماسك ما لطاقة النص الشعرية، بسبب طبيعة اللغة ومفرداتها، فالكلمات تقاوم المعنى، ولا يمكن أن يضم تأويل واحد كل التأويلات الشعرية الكامنة في النص، لأن المفردات المشكلة لفضاءات كل سطر شعري في أي نص هي في حقيقتها كائنات ملأى بحيوية استثنائية، وذلك بسبب قدرتها الدائمة على فتح صمامات تأويلية عديدة. بل إن أبسط شكول النصوص الشعرية تنطوي على توافق معقد للمعاني الجزئية في النص.

أثبتنا من خلال هذه الدراسة أنه لم يكن في مكنتنا أن نحصد المعنى الشعري الذي بدا متخفيا في قصائد الواكا والهايكو التي حللناها هنا إلا من خلال الجدل القائم بين ما يمنحه المعنى المنطقي المباشر المرتبط بعالم المرجع في النص وذلك على سبيل الافتراض، واشتغال المعنى الشعري الذي كان يأتي دائما متأخرا عنه، ومحولا له، وذلك من خلال عملية النظم، استنادا إلى توافر نية مسبقة لكاتب النص في أن ينظم نصه على نحو يجعلنا نقرأه بصفته

شعرا، وربما تكون أول عتبة نصية تشد انتباه القارئ هي عنوان النص الخارجي، أو طريقة الكتابة، أي أن سؤال النوع كان سابقا للقراءة وليس لاحقا بها، وعلى الرغم من نقص كفاية هاتين العتبتين لإثبات شعرية النص، فإنهما صحيحتان دائما إذا ما توافر بعد ذلك في النص المقروء ما سميناه في هذه الدراسة «المعنى الشعري».

7 - المعنى الشعري وقصيدة النثر

«ليس الشعر علما، ولا التغريد صناعة، ولو كانا كذلك، لأتقنهما المتشاعر والغراب».

«**مارون عبود**» [139].

إن خصوبة أي معنى شعري جمالية في طابعها، وهي لا تنشأ من وجود عدة احتمالات متباينة نختار أحدها، ونستبعد بقيتها فقط، بل تنشأ أيضا من غياب إطار مرجعي يقدم معايير حاسمة للمعنى الصحيح، وللمعنى الخطأ، وهذا لا يعني أن المعنى الشعري لا بد من أن يكون ذاتيا صرفا، لأنه على الرغم مما يتطلبه من الذات القارئة من جهد، فإن الوصول إلى حزم أخرى من بدائل هذا المعنى مقدور على الدوام، ومع ذلك يمكن الدفاع عما نظمته الذات القارئة من معنى، بالإضافة إلى إمكان تبرير ما أسقطته القراءة الشعرية من دلالات للوصول إلى هذا المعنى. فالقراءة الشعرية في حقيقتها شكل من شكول النظم.

وقد أثبتت هذه الدراسة أنه يمكننا أن نبحث عما سميناه المعنى الشعري بصفته مشيرا إلى النوع، وذلك من خلال رحلة بحثنا عنه في عدد من قصائد الواكا والهايكو اليابانيين، ونعرّف المعنى الشعري بأنه «ذلك المعنى الذي ينظمه القارئ في فعل القراءة من نص يعامله بصفته نصا شعريا، نظم فيه شاعره، على مستوى القياس، معنى يتحرى القارئ في فعل القراءة العثور عليه». وقد اتضح لنا في تناولنا الموجز للقياس الشعري أن مخالفة معيار النموذج القياسي، والانحراف عنه، هو ما يجعل الاستخدام الشاعري للغة ممكنا، كما أن غياب الاحتمالات التي يفرضها الخرق المطرد للنظام النوعي، يجعل اللغة عاجزة عن الحصول على أفق تطورها الشعري.

يعد المعنى الشعري من المشيرات المضمونية إلى النوع الشعري، التي طالما أهملت بسبب اهتمامنا بالمشيرات الشكلية إلى النوع الشعري، من وزن، وقافية، وعروض كمي، أو كيفي. وقد أشرنا في سياق تناولنا للمعنى الشعري إلى ما سميناه المعنى المنطقي للنص، وهو معنى أكثر اتصالا بما يسمى عالم المرجع، وأمتن مباشرة في معناه. وهو أساسي لاشتغال النظم والقياس في فعل القراءة. فالشعر معنى، ونغمة في آن، لكن النظم الممتد بين القارئ وما خبأه الشاعر في النص، والقياس الذي يحلق من خلال مجموعة من المعاني، الذي يضم معنيين على أقل تقدير، وما سميناهما في هذه الدراسة المعنى المنطقي، والمعنى الشعري، هما ما ينشئان القصيدة. ومما لا شك فيه أنه «في داخل كل قارئ شعر، قارئ نثر، والجهد المبذول في جعل نص شعري قصيدة يتطلب زيادة في الطاقة التي تفيض عن إفشال التأويلات النثرية. (...)

وهذا يعني على المستوى السيميائي أنه تمكن إعادة صوغ أي شفرة راسخة في التأويل، سواء كان نحويا، أومعجميا، ولا شك في أن هذا الجهد هو عمل إنتاجي أغنى التأويل، وأنشأ من النص قصيدة» [140].

من أجل ذلك ذهبنا إلى أن المعنى الشعري لا يقوم إلا من قارئ ما قادر على الإنشاء والنظم، من خلال إعادة توجيه جهده التأويلي ليعطي أكبر فائدة ممكنة. «فالمعنى على مستوى من اللغة لا تنتمي إليه الكلمات، والمعنى جزء من البنية العميقة، والمستوى الدلالي الإدراكي (...)، أما عملية القراءة فليست مجرد تحديد لعلامات لغوية مفردة، لأن فهم النص يتوقف على تجميعات الجشطالت، الذي نقصد به الترابط التلقائي للعلامات النصية» [141]. «إن النص بصفته بنية ذات وجهة نظر يتطلب ربطا مستمرا بين رؤاه، وهي رؤى لا تتابع في تسلسل محدد، بل تتداخل في نسيج نصي واحد يحتم على القارئ أن ينشئ روابط بين مقاطع الرؤى المختلفة، ليس هذا فقط، بل يجعله ينشئ روابط بين مقاطع الرؤية الواحدة أيضا» [142]. فمبدأ الاقتصاد في الأدب الذي يتحكم في التذوق، ويساعد المتلقي على أن يقصر رؤيته على ما يفترض فيه أن يدركه، يخالف أكثر مما يلتزم به، بسبب بناء النص على نحو يسمح بالسير عكس اتجاه ميول قرائه» [143].

هكذا يمتاز أي نص أدبي بسمة خاصة وهي «قدرته على تقديم معلومات تتنوع وفق قدرة كل قارئ على الفهم، (...) فهو يواشج دائما القارئ، لكنه يعلمه باستمرار، وذلك من خلال نسق التغذية الاسترجاعية» [144]. بحيث إنه يلزم القارئ بأن يدخل أفكاره، وخبراته الشخصية دائما في عملية التواصل، وهذا ما يحول بنية النص، النص الشعري خصوصا، من بنية ساكنة إلى بنية دينامية في أثناء فعل القراءة، تتعدد بتعدد قرائها، لكنه مع كل هذا الاختلاف فيه، والتعدد، فإن أي قارئ مجتهد يمكنه أن يقابل معناه الشعري في ثنايا النص.

والمعنى الشعري ليس واحدا، بل إنه يتعدد بتعدد قراءاته، وإن ظل هذ المعنى بالنسبة إلى كل قارئ نجح في نظمه، والحصول عليه، «معنى شعريا» صحيحا من دون منازع، وهذا ما ينطبق على المعاني الشعرية التي تبناها تحليلنا لنصوص من شعر الواكا، وشعر الهايكو في هذه الدرسة، أما الصراع الذي يحمله أي نص شعري بين معانيه المتعددة فلا يسمح في طرحنا هنا بأي حسم يواشج صحة تأويل على تأويل آخر، أو يرتبط بقصدية الشاعر، لأنه يؤكد دائما تعدد المعاني الشعرية الممكنة للنص، لكن المعنى الشعري هو الذي يسمح بالحسم الذي يرتبط بالنوع، وبمسألة الانتساب إلى الشعر، من عدمه، هذا إذا اكتملت علاقة النظم الممتدة بين نص الشاعر وقارئه.

يحمل النص الشعري القابل للحياة، جزءا يرتدي الخفاء دائما. لا يصادق إلا قارئا ماهرا، فالمعنى الشعري الذي يشير إلى الانتماء النوعي لا يتضح إلا من خلال النظم، وهذا ما تناولناه في سياق الدراسة، بما يشف عنه النظم من دلالة، فضلا عن قصدية الصانع/ الشاعر،

وتواطؤ المستهلك/ المتلقي مع فضاء من المعاني المتشاكلة، والمتداخلة، التي حدد «إحداثيات» الحركة فيها ما نطلق عليه هنا «المعنى الشعري»، الذي يحوز الأسبقية في أي نص شعري على الرغم من قدومه إلى القارئ متأخرا، بل إن هذا المعنى هو، وفق النص، علة وجوده، فمحاور تناولنا هذا لمفهوم المعنى الشعري لها اقتضاؤها وفق قدرتها على إيضاح الحدود التاريخية (النسبية) الزائفة بين الذي يسمى شعرا بسبب وزنه وقافيته، والذي يسمى شعرا في القالب النثري. وهذا ما حاولنا إيضاحه ونحن نظهر المعنى الشعري الكامن في قصائد شديدة النثرية تتسم بتقشف بلاغي شديد، من شعري الواكا والهايكو اليابانيين. وهما شكلان شعريان، محايدان من وجهة نظر القارئ، لكنهما كانا قادرين، على الرغم من نصوصهما بالغة النثرية - وفق مفهوم الشعر العربي التقليدي - على إثبات شعريتهما من دون شك، من خلال ما سميناه في هذا الطرح «المعنى الشعري». وأتفق مع ريفاتير فيما ذهب إليه من أنه «مادام القراء يصنعون الحدث الأدبي ومادامو مقتنعين بوجود شيء اسمه قصيدة نثر، فإنه يجب علينا على الأقل أن نحاول الكشف عن المكونات الشعرية التي تعطينا الإحساس بـ «الوحدة، أي كلية الأثر، أو الانطباع» (145). وقد أوضحنا في هذا المبحث أن المعنى الشعري هو ما يمنح النص وحدته.

صدق ميخائيل نعيمة حين قال: «إن أول ما أبحث عنه في كل ما يقع تحت نظري باسم الشعر هو نسمة الحياة، وما أعنيه بنسمة الحياة، ليس إلا انعكاس بعض ما في داخلي من عوامل الوجود في الكلام المنظوم الذي أطالعه، فإن عثرت فيه على ألم النسمة أيقنت أنه شعر، وإلا عرفته جمادا، وإذ ذاك لا يخدعني بأوزانه المحكمة، ومفرداته المنمقة، وقوافيه المترجرجة» (146).

أما ما يحتاج إليه هذا المدخل بشأن «المعنى الشعري بصفته مشيرا إلى النوع» من إضافة فهو إجابة السؤال الذي يدور حول الآلية التي ينظم بها المعنى الشعري إيقاعه في داخل النص، وكيف يتلاقى المستويان، المضموني والتعبيري في سبحة واحدة، هي سبحة النص/ القصيدة!

الهوامش

1 عبدالقاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، قرأه وعلق عليه، محمود محمد شاكر، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، (2000)، ص 362.

2 انظر: خوري لويس بورخيس، «الشعر»، مجلة العرب والفكر العالمي، بيروت: لبنان، مجـ 1، ص129.

3 أمبرتو إيكو، التأويل بين السيميائيات والتفكيكية، ترجمة وتقديم: سعيد بنكراد، بيروت: المركز الثقافي العربي، (2000)، ص 41.

4 انظر: مدخل إلى ما بعد الحداثة، إعداد وترجمة: أحمد حسان، (القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة، سلسلة كتابات نقدية)، 1994، ص 101.

5 انظر: هارولد بلوم، قلق التأثر: نظرية في الشعر، ترجمة: عابد إسماعيل، بيروت: دار الكنوز الأدبية، (1998)، ص 105.

6 مايكل ريفاتير، دلائليات الشعر، ترجمة ودراسة: محمد معتصم، المغرب: منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط، (1997)، ص LXVII .

7 هانز - جورج جادامر، تجلي الجميل ومقالات أخرى، تحرير، روبرت برناسكوني، ترجمة ودراسة وشروح: د. سعيد توفيق، القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، (1997)، ص 109.

8 ديفيد بشبندر، نظرية الأدب المعاصر وقراءة الشعر، ترجمة: عبدالمقصود عبدالكريم، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1996، ص 17.

9 هانز جورج جادامر، الحقيقة والمنهج: الخطوط التأسيسية لتأويلية فلسفية، ترجمة، حسن ناظم، علي حكم صالح، مراجعة على الألمانية: جورج كتورة، الجماهيرية الليبية: دار أويا للطباعة والنشر والتوزيع، (2007) ص 172.

10 هنري ميشونيك، راهن الشعرية، ترجمة عبدالرحيم حزل، المغرب: مراكش، تينمل للطباعة والنشر، (1985)، ص 31.

11 فولفجانج إيسر، فعل القراءة: نظرية في الاستجابة الجمالية، ترجمة، عبدالوهاب علوب، القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، (2000)، ص 43.

12 المرجع نفسه.

13 عبدالقاهر الجرجاني، مرجع سابق، ص 262.

14 بول ريكور، نظرية التأويل: الخطاب وفائض المعنى، ترجمة: سعيد الغانمي، المغرب: الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، (2003)، ص 86.

15 مدخل إلى علم الدلالة، ترجمة: خالد محمود جمعة، الكويت: مكتبة دار العروبة للنشر والتوزيع، (1997)، ص 268.

16 ستانلي فش، هل يوجد نص في هذا الفصل، ترجمة: أحمد الشيمي، مراجعة: محمد بريري، القاهرة:

17 المجلس الأعلى للثقافة، (2004)، ص 435.

18 روبرت شولز، «سيمياء النص الشعري»، مجلة العرب والفكر العالمي، بيروت، [24-112 :20-19]، ص 117.

انظر: فولفجانج إيسر، فعل القراءة: نظرية في الاستجابة الجمالية، ترجمة: عبدالوهاب علوب القاهرة:

19 المجلس الأعلى للثقافة، (2000)، ص 7 - 104.

20 جي. هيليس ميللر، أخلاقيات القراءة، ترجمة: سهيل نجم، بيروت: دار الكنوز الأدبية، (1997)، ص 18.

روبرت شولز، مرجع سابق، ص 113.

21 هانز - جورج جادامر، مرجع سابق، ص 108.

22 مارتن هايدجر، ما الفلسفة؟ وما الميتافيزيقيا؟، وهيلدرلن وماهية الشعر، ترجمة: فؤاد كامل، ومحمود رجب، راجعها على الأصل الألماني، وقدم لها: عبدالرحمن بدوي، ط2 ، القاهرة: دار الثقافة للطباعة والنشر،(1974) ، ص 139.

23 إدوار سابير، اللغة: مقدمة في دراسة الكلام، جـ 2، ترجمة: المنصف عاشور، تونس: الدار العربية للكتاب، (1997)، ص 148.

24 انظر: عماد حاتم، في فقه اللغة وتاريخ الكتابة، ليبيا: طرابلس: المنشأة العامة للنشر والتوزيع، (1982)، ص 116.

25 انظر: دونالد كين، «الشعر الياباني الحديث»، ترجمة: صفاء الشاطر، عالم الفكر، مجـ 4، سبتمبر 1973، ص 543.

26 نظر: أوكا - ماكوتو، محاضرات في التقاليد الشعرية اليابانية، ترجمة: محمد عضيمة، سورية، اللاذقية، دار المواقف للنشر والتوزيع، (1996)، ص 45.

27 ج. س. فريزر، الوزن والقافية والشعر الحر، ترجمة: عبدالواحد لؤلؤة، العراق: بغداد، دار الرشيد، (1980)، مرجع سابق، ص 73.

28 انظر: أوكا - ماكوتو، مرجع سابق، ص 89 - 95.

29 دونالد كين، مرجع سابق، ص 542.

30 See: Cuddon J. A. The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory. revised by C. E. Preston. (England: Penguin Book. 1998). p. 979.

31 أوكا - ماكوتو، مرجع سابق، ص 45.

32 نفسه، ص 20.

33 انظر: دونالد كين، مرجع سابق، ص 560.

34 أوكا - ماكوتو، مرجع سابق، ص 88.

35 انظر: نفسه، ص 34 .

36 انظر: صبري أبوالفضل، مختارات من الأدب الياباني، القاهرة: الهيئة العامة للكتاب، مكتبة الأسرة، (2005)، ص 55 - 62

37 انظر: أوكا - ماكوتو، مرجع سابق، ص 20

38 نفسه، ص 22 .

39 هـ. ر. بلايث، كلاسيكيات الهايكو: الربيع/ الصيف، مجـ 1، ترجمة وتقديم: بدر الديب، القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، (2006)، ص 26.

40 انظر: أوكا - ماكوتو، مرجع سابق، ص 93.

41 نفسه.

42 نفسه، ص 42.

43 نفسه، ص 64.

44 نفسه، ص 140.

45 نفسه، ص 99.

46 نفسه، ص 87.

47 انظر: نفسه، ص 46.

48 نفسه.

49 هايكو: شعر ياباني، مرجع سابق، ص 11 .

50 نفسه، ص 22 .

51 انظر: كرم خليل، التيارات الأدبية في الأدب الياباني الحديث والمعاصر، المملكة العربية السعودية: كتاب الرياض، مؤسسة اليمامة الصحافية، (1999)، ص 2 -60.

52 هـ. ر. بلايث، مرجع سابق، ص 26.

53 نفسه، ص 6.

54 نفسه، ص 9.

55 انظر: كرم خليل، مرجع سابق، ص 66 – 78.

56 See: J. A. Cuddon. Op cit. p. 372.

57 ج. س. فريزر، مرجع سابق، ص 5 - 104.

58 See: J. A. Cuddon. Op cit. p. 372.

59 ج. س. فريزر، مرجع سابق، ص 72.

60 See: J. A. Cuddon. Op cit. p. 372.

61 كرم خليل، مرجع سابق، ص 66.

62 انظر: نفسه، ص 66 – 78.

63 هـ. ر. بلايث، مرجع سابق، ص357.

64 انظر: هايكو: شعر ياباني، مرجع سابق، ص 3 -12.

65 انظر: هـ. ر. بلايث، مرجع سابق، ص 2 -31.

66 هايكو: شعر ياباني، مرجع سابق، ص 3 -12.

67 انظر: إينازو نيتوبي، البوشيدو: المكونات التقليدية للثقافة اليابانية، ترجمة: د. نصر حامد أبوزيد، القاهرة: دار سعاد الصباح، (1993)، ص 79.

68 هـ. ر. بلايث، مرجع سابق، ص 18.

69 نفسه، ص 19.

70 نفسه، ص 29.

71 See: Jk Kadowaki. Zen and the Bible: A Priest`s Experience. (London: Routledge& Kegan Paul. 1980). p. 51.

72 انظر: دونالد كين، مرجع سابق، ص 558.

73 نفسه، ص 560.

هـ. ر. بلايث، مرجع سابق، ص 356.

74 روبرت شولز، مرجع سابق: 20 - 19، ص 122.

75 چاك دريدا، في علم الكتابة، ترجمة وتقديم: أنور مغيث، منى طلبة، القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة،

76 (2005)، ص 158.

77 عبدالقاهر الجرجاني، مرجع سابق، ص 51.

78 هانز – جورج جادامر، مرجع سابق، ص 139.

79 نفسه، ص 103.

80 انظر: روبرت سي هول، نظرية الاستقبال: مقدمة نقدية، ترجمة: عبدالجليل جواد، سورية - اللاذقية، دار الحوار، (1992)، ص 1 - 30.
81 هانز - جورج جادامر، ص 104
82 روبرت شولز، مرجع سابق، ص 118
83 نفسه، ص 119.
84 نفسه، ص 120.
85 جي. هيليس ميللر، مرجع سابق، ص 16.
86 ستانلي فش، مرجع سابق، ص 436.
87 هايكو: شعر ياباني، مرجع سابق، ص 20.
88 نفسه، ص 84.
89 نفسه، ص 34.
90 نفسه، ص 119.
91 نفسه، ص 54.
92 هايكو: شعر ياباني، مرجع سابق، ص 75.
93 نفسه، ص 129
94 جدسون جيروم، مرجع سابق، ص 347.
95 يوري لوتمان، مرجع سابق، ص 83.
96 نفسه، ص 106.
97 نفسه.
98 انظر: أوكا - ماكوتو، مرجع سابق، ص 95.
99 نفسه، ص 82.
100 انظر: نفسه، ص 3 -82.ا
101 انظر: الكوجيكي: مرجع سابق، ص 10 -308.
102 انظر: نفسه، ص 10 -308.
103 نفسه.
104 هنري ميشونيك، مرجع سابق، ص 62.
105 هـ. ر. بلايث، مرجع سابق، ص 331.
106 نفسه، ص 345.
107 نفسه، ص 30.
108 نفسه، ص 534.
109 نفسه، ص 288.
110 نفسه، ص 288.
111 نفسه، ص 533.
112 هـ. ر. بلايث، كلاسيكيات الهايكو: الخريف/ الشتاء ، مجـ 2، ترجمة وتقديم: بدر الديب، القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، (2006)، ص 185.

113 انظر: جادامر، مرجع سابق، ص 9 -248.

114 نفسه، ص: 249.

115 أوكا – ماكوتو، مرجع سابق، ص 54.

116 هـ. ر. بلايث، كلاسيكيات الهايكو: الربيع/ الصيف ، مجـ .1، مرجع سابق، ص 172.

117 انظر: أوكا – ماكوتو، مرجع سابق، ص 7 - 106.

118 فولفجانج إيسر، مرجع سابق، ص 133.

119 من كتاب البرهان لابن سينا في: كريكور شويلر، «القياس الشعري: مقال في فهم فن الشعر المنطقي عند العرب»، ترجمة: محمد فؤاد نعنع، علامات في النقد، جـ 22، مجـ 272 -215 :6.

120 بورخيس، مرجع سابق، ص 120.

121 نفسه، ص 222.

122 نفسه.

123 انظر تفصيل ذلك في: جوليا كريستيفا، علم النص مقالات مختارة من المترجم، ترجمة: فريد الزاهي، المغرب: الدار البيضاء، دار توبقال للنشر، (1991)، ص 2 -71.

124 نفسه، ص 87.

125 هانز – جورج جادامر، مرجع سابق، ص 103.

126 عبدالقاهر الجرجاني، مرجع سابق، ص 49.

127 انظر: مايكل ريفاتير، مرجع سابق، ص 7 - 104.

128 نورثروب فراي، تشريح النقد، تونس: الدار العربية للكتاب، (1991)، ص 353.

129 أبوالفضل جمال الدين محمد بن منظور، لسان العرب، مجـ 12، بيروت: دار صادر، (1990)، ص 578.

130 عبدالقاهر الجرجاني، مرجع سابق، ص 263.

131 نفسه، ص 265.

132 نفسه، ص 81.

133 انظر: عبدالقاهر الجرجاني، مرجع سابق، ص 374.

134 فولفجانج إيسر، مرجع سابق، ص 115.

135 نفسه، ص 117.

136 نفسه، ص 187.

137 نفسه، ص 35.

138 نفسه، ص 109.

139 مارون عبود، على المحك، ط5، بيروت: دار مارون عبود ودار الثقافة، (1979)، ص 88.

140 انظر: روبرت شولز، «سيمياء النص الشعري»، مجلة العرب والفكر العالمي،24 -112 :20-19 .

141 فولفجانج إيسر، مرجع سابق، ص 126.

142 نفسه، ص 188.

143 نفسه، ص 189.

144 نفسه، ص 73.

145 مايكل ريفاتير، مرجع سابق، ص 200 و201.

146 ميخائيل نعيمة، المجموعة الكاملة: الغربال، الأوثان، كرم على درب، مجـ 3، بيروت: دارالعلم للملايين، (1979)، ص 435.

عالم الفكر
العدد 3 المجلد 38 يناير-مارس 2010

السرديات البنيوية في النقد المغربي الحديث

د. محمد مريني (*)

مقدمة

الهدف المركزي من البحث هو مقاربة النقد المغربي الذي اعتمد المنهج البنيوي في مقاربة السرد. يتكون البحث من قسمين: قسم نظري، وقسم تطبيقي.

- يقدم الباحث في القسم الأول الإطار النظري العام للمنهج البنيوي، على مستوى التصورات النظرية والمفاهيم الإجرائية. كما يعرض لأشكال ومستويات انتقال هذه المفاهيم النظرية إلى النقد المغربي الحديث.

- أما القسم التطبيقي فقد قدمه المؤلف في جزأين: يتناول في الجزء الأول منه السرديات البنيوية ضمن ما يسميه «القراءة الأفقية» للخطاب البنيوي في النقد المغربي الحديث. تهدف هذه القراءة إلى وصف مجموعة من النصوص النقدية التي اشتغلت على السرد، من المنظور المنهجي المذكور.

- يصطفي الباحث في الجزء الثاني نصا نقديا، ويدرسه اعتمادا على منهجية محددة، وذلك ضمن ما يسميه «قراءة عمودية»، يهدف من خلالها إلى تحديد المنطلقات النظرية والإجرائية التي يقوم عليها الخطاب البنيوي، وكذا الكشف عن القوانين التي تحكم هذا الخطاب.

وينتهي البحث بخلاصات تكثف معطيات البحث في المستويات الثلاثة المذكورة، وتلائم النتائج مع أهداف البحث.

(*) أستاذ وباحث متخصص في النقد الحديث - المغرب.

القسم النظري : الأصول النظرية البنيوية وامتداداتها في النقد المغربي الحديث

1 - قراءة في المدونة المفاهيمية والاصطلاحية للنقد البنيوي

لا شك في أن الدراسات التي أنجزها الشكلانيون الروس قد فتحت أبوابا جديدة للنقد السردي الحديث. وقد ذكر ناقد مغربي أن «دراسة الحوافز من طرف الشكلانيين تعتبر بداية حقيقية لدراسة بنية الحكي بشكل عام»[1]. كما أن «دراسة الحكاية الخرافية فتحت طريقا منهجيا جديدا - استفاد منه النقد الروائي - يعتمد أساسا على الوصف الدقيق لبنيات الحكي الداخلية ومحاولة كشف العلاقات التركيبية والمنطقية القائمة بينها»[2].

سيقوم الناقد الفرنسي تزفتان تودوروف - فيما بعد - بترجمة هذا الإرث الشكلاني إلى اللغة الفرنسية في كتاب تحت عنوان «نظرية الأدب» Théorie de la littérature، وسينضاف هذا الإرث إلى رافدين آخرين سيتشكل منها جميعا ما يسمى المدرسة البنيوية. يتمثل أولهما في أبحاث فرديناند دوسوسير F. de. Saussure[3]، وثانيهما في أبحاث كلود ليفي شتراوس C. L. Strawss التي أنجزها حول بعض المجتمعات البدائية، مثل كتابه «البنى الأولية للقرابة» Les structures élémentaires de la parenté.

لسنا معنيين هنا بالوقوف عند الإنجازات المختلفة للبنيوية، ولكن يمكن الوقوف - بشكل خاص - عند الإسهامات المتصلة بالسرد، أي ما أصبح يترجم له في النقد المعاصر بـ «علم السرد» Narratologie.

أما المباحث التي يمكن تناولها في هذا الإطار فهي: الشخصية - الرؤية السردية - الزمن - الفضاء، خصوصا أن هذه المقولات من أكثر المفاهيم البنيوية حضورا في النقد المغربي الذي يستوحي الكشوف التقنية البنيوية.

1-1- بنية الشخصية :

تعتبر الشخصية الفنية من أكثر المقولات الحكائية إثارة للجدل والنقاش. ومن ثم لم يكن غريبا أن تشكل مجال اهتمام كل من الباحث الاجتماعي والمحلل النفسي والناقد البنيوي[4]. يرجع هذا الاهتمام - بالدرجة الأولى - إلى مركزيتها في البناء الحكائي. يقول تودوروف: «يبدو لنا أن الشخصية تؤدي دورا من الدرجة الأولى، وانطلاقا منها تنتظم العناصر الأخرى للحكي»[5].

لقد كان التصور التقليدي لا يميز بين «الشخص الحقيقي» و«الشخصية الفنية». لذلك كان الجهد التنظيري للنقد البنيوي يهدف إلى التمييز بين المفهومين: «الشخصية الفنية» باعتبارها كائنا وهميا قائما على المستوى اللغوي النصي، و«الشخص الحقيقي» باعتباره كائنا حقيقيا من لحم ودم[6]. استتبع هذا التمييز التفكير في صياغة أدوات إجرائية تخلص الشخصية من مفهومها الإحالي المرجعي، وتركز على طابعها الوظيفي داخل النص. يقول الناقد الفرنسي «رولان بارت»:

«إن التحليل البنيوي الحريص على عدم تحديد الشخصية بجوهر نفسي، قد سعى لحد الآن، ومن خلال فرضيات مختلفة (...) إلى تعريف الشخصية لا ككيان، بل كعنصر مساهم»[7].

من هنا لم يعد ينظر إلى الشخصيات بوصفها كيانا (نفسيا، اجتماعيا أو إنسانيا)، بل أصبحت الشخصية مجرد دور يؤدى. لذلك ظهرت المقاربات البنيوية التي استبدلت مفهوم الشخصية بأدوات إجرائية أخرى مثل:

1-1-1- العوامل لـ «جريماس» A.J. Greimas: انطلق هذا الناقد من «النموذج الوظيفي» الذي وضعه «بروب» ليؤسس تصورا جديدا لمقاربة الحكي، سماه «النموذج العاملي» Modèle Actantiel، الذي يختزل الأدوار في نموذج سداسي، يتمثل في: المرسل - المرسل إليه - المساعد - المعاكس - الذات - الموضوع[8].

1-1- 2 - الأفعال لـ «رولان بارت» R. Barthes: تحت عنوان «نحو وضع بنيوي للشخصيات»، يدعو رولان بارت إلى تصور جديد ينظر إلى الشخصية بوصفها عنصرا فاعلا في الأحداث، وليس باعتبارها جوهرا نفسيا أو اجتماعيا. وهو هنا يستفيد من مختلف الفرضيات المنهجية التي وضعها النقاد الذين تناولوا الموضوع قبله[9].

قام «تودوروف»، في الإطار نفسه، بدراسة علاقات الشخصيات بعضها مع بعض بواسطة ما يسميه المحمولات القاعدية وقواعد الفعل والاشتقاق[10].

1-1-3- النموذج المنطقي لـ «كلود بريمون C. Bremond»، وهو نموذج يقوم على منطقية العلاقة الرابطة بين مختلف الأفعال، من خلال نمطين متعارضين، تتطور بواسطتهما كل عملية سردية، هما «التحسين» و«الانحطاط»[11].

1-2- بنية الرؤية السردية:

يقول «تودوروف»: حينما نقرأ عملا تخييليا، فإنه لا يكون لنا إدراك مباشر للحوادث الموصوفة، بل ندرك إلى جانبها - ولو بطريقة مختلفة - إدراك السارد لها»[12].

وقد تعددت الاصطلاحات التي قدمت لهذه التقنية السردية في النقد البنيوي: وجهة النظر - مظاهر السرد - أشكال التبئير.. إلخ[13].

ونعرض هنا للتصنيف الذي قدمه «تودوروف»، حيث ميز بين ثلاثة أنماط من الرؤى السردية:

- السارد > الشخصية (الرؤية من الخلف Vision par derrière) حيث يكون السارد أكثر معرفة بالأحداث من الشخصية الروائية[14].

- السارد = الشخصية (الرؤية مع Vision avec) تكون معرفة السارد - في هذه الحالة - على قدر معرفة الشخصية. فهو لا يقدم تفسيرا للأحداث قبل أن تكتشفها الشخصيات[15].

-السارد < الشخصية (الرؤية من الخارج Vision du dehors) تكون معرفة السارد في هذه الحالة أقل من معرفة أي شخصية من الشخصيات. إنه يكتفي فقط بتقديم ما يراه الآخرون ويسمعونه[16].

1-3- بنية الزمن :

أثار النقاد البنيويون عدة قضايا متصلة بهذه البنية الحكائية. وسأكتفي هنا بتقديم تلخيص لأهم هذه القضايا:

لقد سبقت الإشارة إلى تمييز الشكلانيين الروس بين المتن والمبنى الحكائيين. وقد استثمر البنيويون هذا التصنيف على مستوى دراسة بنية الزمن؛ وإن عبروا عن ذلك بصيغ أخرى، مثل «المفارقات السردية» Les Anachronie Narrative. تكون هذه المفارقات إما في شكل «استباقات زمنية»[17]. لأحداث لاحقة، وإما في شكل «استرجاعات زمنية»[18] لأحداث ماضية. هذا على مستوى «الترتيب الزمني» L'ordre temporel. أما على مستوى «المدة» La durée، فقد تطرق النقاد البنيويون إلى اختلاف مقاطع الحكي من حيث سرعة السرد أو بطئه. وأشاروا إلى أربع مقولات حكائية لقياس هذه السرعة، هي:

- **الخلاصة Sommaire**: حيث تُعرض أحداث يفترض أنها دامت عدة أيام، أو أسابيع أو سنوات... في صفحات قليلة، بحيث يشعر القارئ بأن مدة المحكي عنه لا تناسب حجم الحكي[19].
- **الاستراحة Pause**: حيث يقوم السارد بتعطيل السرد، ليفسح في المجال لوصف المكان ومؤثثاته أو وصف الشخصيات ...إلخ[20].
- **القطع Ellipse**: ويتمثل في فترات زمنية يتجاوزها السرد؛ يكون «قطعا محددا» حين يشير السارد إلى مدة زمنية معينة، وقد يكون «قطعا غير محدد» عندما لا يحدد المدة[21].
- **المشهد Scène**: حيث يتساوى زمن السرد مع زمن القصة، ويكون ذلك - على الخصوص - في المشاهد الحوارية[22].

1 -4- بنية الفضاء :

أشار الباحث الفرنسي جون بيير جولدانستين J.P. Goldenstein إلى ندرة الدراسات التي تناولت الفضاء الروائي[23]. وقد قدم هذا المكون الحكائي - في الخطاب البنيوي - من خلال تصورات متباينة: الفضاء النصي - الفضاء الدلالي - الفضاء الجغرافي.

وقد بحث «جون أيف تادييه J. Y. Tâdié» في «الفضاء النصي» وتحدث عن «طريقة تنظيم البياض والسواد على الصفحة»[24]. كما فصل «ميشيل بوتور» الحديث في هذا النوع من الفضاء في مظاهره المختلفة؛ فتحدث عن الكتابة الأفقية والعمودية وعن الفهارس والهوامش، وألواح الكتابة والتأطير والصفحة ضمن الصفحة...إلخ[25]. كما درس «جيرار جينيت» ما سماه «الفضاء الدلالي»، وأوضح أن هذا النوع من الفضاء امتداد دلالي للغة الأدبية بشكل عام، إنه فضاء الصورة:

«إن الصورة هي في الوقت نفسه الشكل الذي يتخذه الفضاء، وهي الشيء الذي تهب اللغة نفسها له، بل إنها رمز فضائية اللغة الأدبية في علاقتها مع المعنى»(26).

ومن أجل الوعي بالقيمة الوظيفية للفضاء في النصوص الحكائية يعرض «جولدانستين» ثلاثة محاور أساسية:

جغرافية الفضاء(27) وطريقة تقديم الفضاء(28) ووظائف الفضاء(29).

تم من خلال ما سبق تقديم نظرية السرد، من وجهة نظر النقد البنيوي. وقد اكتفينا - في هذا الإطار - بتقديم المفاصل الأساسية لهذه النظرية، مع الإحالة على المصادر المنهجية المفصلة للمادة المعروضة.

2 - انتقال المفاهيم البنيوية إلى النقد المغربي الحديث

يمكن الحديث عن «امتدادات» النظرية البنيوية في النقد المغربي الحديث ابتداء من أواخر سنوات السبعينيات. حيث بدأت تتبلور تصورات جديدة في مقاربة النصوص السردية، وهي تصورات استهدفت بالأساس تحرير الأدب من تبعيته للسياسي والأيديولوجي، وتخليص النصوص من القراءات التبسيطية والاختزالية، وفك الارتباط الحميمي بين النص ومرجعه الخارجي، إلى غير ذلك من القضايا التي كانت تؤشر إلى التحول الكبير الذي بدأ يتبلور حول مفهوم النقد ووظيفته وعلائقه بالأيديولوجيا.

وقد كان لعامل المثاقفة مع الغرب دور كبير في هذا التحول؛ سواء من خلال الاتصال المباشر، أو من خلال الاعتماد على الوسيط المشرقي. وهذا ما يذكره أحد رواد هذا الخطاب بقوله:

«ما حاولنا إنجازه، إذن، هو أن نقدم بعض الترجمات التي تلقي الضوء على المنهج البنيوي التكويني وعلى المنهج البنيوي، وأخرى تتصل بالمنهج التحليلي النفسي [كذا] والمنهج السيميائي. جملة من الأساتذة ساروا في هذا الاتجاه وبدأوا يدرسون هذه المناهج بالاستناد، مباشرة، إلى أصولها ودفع الطلبة إلى قراءة تلك النصوص باللغة الأجنبية. من هنا جاء هذا التحول مقترنا، أيضا، بعودة عدد من الأساتذة من أوروبا والمشرق، وبسعي الكليات إلى اكتساب نوع من المشروعية العلمية. ومن ثم بدأ هذا التدريس يتخذ كخلفية له المرجعيات العلمية لهذا النقد»(30).

تمكن الإشارة هنا إلى الدور الذي قامت به بعض المجلات المشرقية في التعريف بالمناهج الجديدة. أشير - بالتحديد - إلى بعض المقالات التي صدرت مترجمة بمجلة «مواقف». وهي من المجلات التي كان لها السبق في التعريف بالمناهج الجديدة. كانت هذه المجلة جد مقروءة في المغرب آنذاك. ومن بين النماذج التي تمكن الإشارة إليها في هذا الإطار ما يلي:

- مقال رولان بارت «الكتابة بدءا من الصفر»، مجلة مواقف، ع 9: 1970.
- مقال «الناس - الحكايات» ل- «تزفتان تودوروف»، ترجمه موريس أبو ناظر، تحت عنوان: «ألف ليلة وليلة كما ينظر إليها التحليل البنيوي»، مواقف، ع 16، 1971، ص: 135.
- فصلان من كتاب «الإنشائية» لتودوروف، ترجمهما كاظم جهاد تحت عنوان: «الشعرية»، مواقف، ع 33، 1978 ص: 122.
- مقدمة كتاب «دراسات نقدية» ل- «رولان بارت»، مواقف، ع 29، 1974، ص: 152.
- الفصل الخامس من كتاب تودوروف «مقدمة في الأدب الفنطاسي»، ترجمه عبدالرحمان أيوب، مواقف، ع 43، خريف 1981.

كما ظهرت بعض الكتب التي تعنى بتعريف القارئ العربي بالمدارس البنيوية، مثل كتاب «نظرية البنائية في النقد الأدبي» للدكتور صلاح فضل[31]. وكذا كتاب «الأسلوب والأسلوبية نحو بديل ألسني في نقد الأدب» للدكتور عبدالسلام المسدي[32]. كما ترجمت بعض الكتب المهمة في التعريف بالمنهج البنيوي، مثل كتاب «مفاتيح البنيوية» لـ «جون ماري أزياس»[33]. وكذا كتاب «عصر البنيوية»[34] «إديث كيروزيل».

ولا شك في أن هذه المادة المترجمة في المشرق كانت تقرأ من طرف نخبة من النقاد المغاربة، لكن هؤلاء النقاد سيأخذون بعد ذلك زمام المبادرة للتواصل المباشر مع الثقافة الغربية، بعد أن كان للنقد العربي المشرقي دور الوسيط في إنجاز هذا التواصل. ويعود هذا التحول إلى عوامل متعددة، منها أن المشرق العربي لم يعد يمارس تأثيرا كبيرا في الساحة الثقافية عموما. يصدق ذلك أساسا على مصر التي كانت تعيش تداعيات هزيمة يونيو 1967 على جميع المستويات: المادية والمعنوية؛ بالإضافة إلى أنها خضعت لاختيارات سياسية واقتصادية بعد سنة 1970 عزلتها نسبيا عن العالم العربي، ما أدى إلى ركود الحياة الثقافية، خصوصا مع تعرض المثقفين لمختلف أنواع المضايقات، تمثلت أساسا في توقف كثير من المجلات والمنابر الثقافية التي كان لها دور أساس في توجيه الحركة الثقافية في العالم العربي. كما أن الحرب الأهلية التي عاشها لبنان لم تعد تسمح له بالقيام بدور ثقافي متميز. ويمكن تقديم الملاحظة نفسها على العراق التي حالت حربه مع إيران دون أن يقود الحركة الثقافية في العالم العربي[35].

هذه الظروف ستجعل الناقد المغربي يعتمد على المرجع الغربي عامة والفرنسي خاصة، وستكون هذه الفرصة التي سيتخذ فيها النقد المغربي المبادرة لتنويع مراجعه إلى جانب المرجع العربي المشرقي. خصوصا بعد ترجمة أعمال الشكلانيين الروس إلى اللغة الفرنسية؛ إذ ظهرت ترجمات كتب مثل: نظرية الأدب، نصوص الشكلانيين الروس(1965)[36]، و«مورفولوجية الخرافة»[37] لفلاديمير بروب (1970)، و«نظرية النثر»[38] لشلوفسكي (1973) وسيُكب النقاد

المغاربة على المرجع الفرنسي دراسة وترجمة، وسيتحدث بعضهم عن «الكتابة بواسطة الغرب»[39]، وأن «الغرب جزء من كياننا الأنطولوجي»[40]. وكان هناك إقرار واعتراف من عدد من النقاد المغاربة بتأثرهم بالغرب. فهذا محمد برادة يصرح بذلك فيقول:

«لا بد من الاعتراف - ونحن على بضعة كيلومترات من أوروبا، خصوصا من فرنسا - أننا تأثرنا نحن أيضا وكل الأدب العربي المعاصر بهذه المناهج»[41].

انصب هذا التواصل المنهجي مع الغرب في البداية على الخطاب البنيوي. وتُرجمت في هذا السياق عدة نصوص[42]. وأصبح الخطاب البنيوي يحظى بقوة تداولية داخل المشهد النقدي المغربي، خصوصا بعد انفتاح المؤسسة الجامعية على المناهج الجديدة، حيث أضحت هذه المؤسسة أشبه ما تكون «بورشة علمية لاختيار وتجريب المناهج وطرائق القراءة والتحليل. وهذا ما جعل الجامعة دالة كبيرة على الحركة النقدية [...] ولعل أوضح قرينة على هذه الدالة الجامعية أن جل المشتغلين في النقد والمنشغلين به منذ الانطلاقة النقدية في الستينيات إلى الآن هم من أساتذة الجامعة، وطلابها وخريجيها»[43].

وكان الإعلام الصحافي من جهته يواكب هذا الانفتاح من خلال ترجمة مقالات لنقاد بنيويين أمثال: بارت وتودوروف وجينيت..إلخ. وأصبحت المصطلحات ذات المرجعية البنيوية مهيمنة على الخطاب النقدي المغربي، مصطلحات مثل: التحليل، الوصف، النسق، البنية، السرد...إلخ.

وقد خصصت بعض المجلات المغربية أعدادا كاملة لترجمة نصوص لكبار النقاد البنيويين. أشير على سبيل المثال لا الحصر إلى العدد الذي أصدرته مجلة آفاق (المغربية) بعنوان «طرائق التحليل السردي»[44]. وقد تضمن العدد ترجمة لمقالات بعض النقاد البنيويين: رولان بارت وتودوروف وجيرار جينيت وولفجانج كايزر وجاب لينتفلت وجريماس فلاديمير كريزنسكي. كما خصصت مجلة «الثقافة الجديدة»[45] أحد أعدادها لترجمة بعض النصوص النقدية البنيوية.

ستشكل هذه المصادر جميعا إطارا منهجيا أساسيا للناقد المغربي الحديث. وستظهر أعمال نقدية كثيرة تعتمد هذه العدة النظرية التي خصبتها المناهج البنيوية السردية. والتزاما منا بالحدود المنهجية التي أشرنا إليها في مقدمة هذا البحث، التي تزاوج بين «القراءة الأفقية» القائمة على وصف مجموعة من النصوص النقدية التي اشتغلت على السرد، و«القراءة العمودية»، التي تنصب - من منظور منهجي بنيوي - على نص نقدي واحد، فإننا سنكتفي هنا بتكثيف أهم خصائص السرديات البنيوية في النقد المغربي الحديث بالطريقة التالية:

- لقد كان التوجه العام الذي يحكم هذا الخطاب هو ضبط الآليات التي تحكم صناعة السرد، والكشف عن البنيات التي تنظم اشتغاله وتداوله وتحولاته.

- يحرص النقاد - في إطار هذا المنهج - على الجمع بين التنظير والممارسة، مع ميل واضح إلى التأطير النظري للأدوات المفهومية والمصطلحية التي يشتغلون عليها.

- تجاوز النقاد البنيويون المغاربة القراءات التبسيطية القائمة على «وحدانية المعنى»؛ إذ بدأوا ينظرون إلى النص السردي، باعتباره نصا مفتوحا، قائما على «لا نهائية» التدليل والتأويل.

القسم الثاني: قراءة أفقية وعمودية للسرديات البنيوية في النقد المغربي الحديث

1 - القراءة الأفقية

تقوم الخطة العامة لما سميناه «القراءة الأفقية للخطاب» على وصف وتحليل مجموع النصوص النقدية لناقد من النقاد الذين تندرج إنتاجاتهم النقدية ضمن الإطار المنهجي المدروس. وقد وقع اختيارنا هنا على كتابات الدكتور سعيد يقطين. وذلك بالنظر إلى ما حققه من تراكم في الموضوع. نقدم في البداية ملاحظات عامة حول تجربته النقدية، لننتقل بعد ذلك إلى تقديم قراءة مستقلة لكل مؤلف على حدة:

أ - على مستوى المتن الذي اشتغل عليه «سعيد يقطين» يمكن التمييز بين مرحلتين: اشتغل في أولاهما على نصوص روائية، أصدر في هذا الإطار أربعة مؤلفات:

- القراءة والتجربة (حول التجريب في الخطاب الروائي الجديد بالمغرب) دار الثقافة، ط1، 1985.
- تحليل الخطاب الروائي (الزمن - السرد - التبئير)، ط1، 1989.
- انفتاح النص الروائي (النص - السياق) ط1، 1989.
- الرواية والتراث السردي، المركز الثقافي العربي، بيروت، البيضاء، ط1، 1992.

القاسم المشترك بين النصوص التي اشتغل عليها الناقد في هذه الفترة هو كونها تندرج ضمن الخطاب الروائي الجديد، كما أن هناك تكاملا في المتن بين النص المغربي في المؤلف الأول، والنص المشرقي في المؤلفات الثلاثة الأخيرة.

ب - أما في المرحلة الثانية، فسيشتغل الناقد على السرديات العربية الكلاسيكية (السيرة الشعبية تحديدا)، أصدر في هذا الإطار:

- ذخيرة العجائب العربية (سيف بن ذي يزن)، المركز الثقافي العربي، بيروت 1994.
- الكلام والخبر (مقدمة للسرد العربي)، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1996.
- قال الراوي (البنيات الحكائية في السيرة الشعبية)، المركز الثقافي العربي، ط1، 1997.

الملاحظ على هذه الكتابات الثلاث أن فيها نوعا من التدرج من مرحلة جمع وتحقيق النص السردي الكلاسيكي، ثم تقديم تنظير عام حول مفهوم هذا النوع من السرد، إلى مرحلة

التطبيق، من خلال البحث في البنيات الحكائية للسيرة الشعبية، اعتمادا على أدوات تحليلية جديدة.

إذا أخذنا بالتمييز الذي قدمه السرديون بين «الخطاب» و«القصة»(46) يمكن القول إن سعيد يقطين قد اهتم أكثر في المرحلة الأولى بـ «الخطاب»، أي المبنى الحكائي، وأنجز في هذا الإطار أبحاثا متصلة بـ : الزمن - السرد - التبئير... إلخ.

أما في المرحلة الثانية فقد كان التحليل منصبا - في الجانب التطبيقي - على «القصة»، أي «المتن الحكائي»: الأفعال والوظائف - الفواعل والعوامل - البنيات الزمانية - البنيات الفضائية..إلخ.

هناك خاصية أساسية تميز التجربة النقدية لـ «سعيد يقطين»، تتمثل في الترابط بين النصوص النقدية المكونة لهذه التجربة، مما يعطي الخطاب النقدي نوعا من الوحدة في الهدف الذي يريد تحقيقه، فالعمل النقدي اللاحق يخرج من صلب السابق. وتتأكد هذه الفرضية بالرجوع إلى «مقدمات» و«خواتم» المؤلفات التي كتبها سعيد يقطين. إذ غالبا ما «يسترجع» في المقدمة الخلاصات التي كان قد انتهى إليها في الكتاب السابق، و«يستشرف» في الخاتمة القضايا التي سيطرحها في الكتاب اللاحق، ما يعطي لهما طابع «المقدمات الاسترجاعية»، و«الخواتم الاستشرافية»: هكذا يتبين من خلال مقدمة «تحليل الخطاب الروائي» أن الكتاب توسيع وتحيين للأسئلة التي كان قد طرحها في كتابه السابق «القراءة والتجربة»: «كيف يمكننا تحليل الرواية العربية من دون تصور نظري للرواية؟ ما هو موضوع هذه النظرية؟ ما هي أدواتها وأسئلتها؟ كيف يمكننا إقامتها وتطويرها؟»(47).

وقد خُتِم الكتاب المشار إليه بفقرة تطرح الأسئلة والقضايا التي سيتناولها في الكتاب اللاحق «انفتاح النص الروائي». يقول في آخر فقرة من خاتمة الكتاب:

علينا الآن أن نعاين إلى أي حد يتطابق هذا الخطاب كمستوى نحوي مع النص كمستوى دلالي في علاقته بالبنية النصية والاجتماعية التي أنتج فيها، أي أننا نحاول الانتقال من «البنيوي» إلى «الوظيفي» أو الدلالي، من السرديات إلى السوسيوسرديات... كما نقدم اقتراحا لذلك في «انفتاح النص الروائي: النص والسياق»(48).

أما في مقدمة كتابه «انفتاح النص الروائي» فقد ورد ما يلي:

نعتبر هذا البحث حول «انفتاح النص الروائي» امتدادا وتوسيعا لـ «تحليل الخطاب الروائي». وبذلك يندرج ضمن ما نسميه السوسيوسرديات «كتخصص يسعى إلى توسيع السرديات البنيوية»(49).

وقد ختم كتابه «انفتاح النص الروائي» بإشارته إلى ضرورة «إغناء وتطوير وعينا وقراءتنا للذات وللنصوص التي تنتج، أي بكلمة موجزة إغناء المنهج الذي به نحلل والنص الذي نقرأ. ولا يمكن أن يتأتى إلا عبر «التفاعل» الإيجابي القائم على الحوار الهادف والبناء»(50).

وأحسب أن الانفتاح على التراث السردي العربي، وقراءته اعتمادا على أدوات تحليلية جديدة يدخلان ضمن هذا الهدف العام الذي عبر عنه بـ «تطور وعينا وقراءتنا للذات» و«التفاعل الإيجابي القائم على الحوار الهادف والبناء». هذا ما يفسر العنوان الفرعي لكتابه اللاحق «الرواية والتراث السردي: من أجل وعي جديد بالتراث».

على المستوى المنهجي، يبدو هذا الكتاب أيضا امتدادا للكتاب السابق. يقول:

«يأتي هذا البحث امتدادا وتوسيعا للمبحث الموسوم بـ «التفاعل النصي» في الكتاب المذكور أعلاه [انفتاح النص الروائي]. وهنا أسعى إلى معالجة مستوى آخر من مستويات التفاعل النصي»[51].

هكذا، يمكن تتبع ظاهرة الترابط بين المقدمات والخواتم في باقي كتابات سعيد يقطين التي اشتغل فيها على السرديات الكلاسيكية، بدءا بـ «ذخيرة العجائب العربية» [52]، ومرورا بـ «الكلام والخبر»[53] وانتهاء بـ «قال الراوي»، الذي ختمه بقوله:

«ولعل في معالجة السيرة الشعبية، من جهة الخطاب والنص، ما يعمق البعد الحكائي الذي ركزنا عليه اهتمامنا [...] وأتمنى أن تتاح لي فرصة مواصلة البحث في هذه الجوانب، استكمالا للأسئلة النظرية التي تفرض نفسها على...»[54].

فهل سيؤكد سعيد يقطين هذا التقليد المنهجي الذي سار عليه في تجربته النقدية من خلال الكتابة في موضوع «الخطاب» في السيرة الشعبية، بعد أن كتب عن «القصة» أو «البنيات الحكائية في السيرة الشعبية» في كتابه الأخير؟

بعد هذا التقديم العام للخطاب النقدي لسعيد يقطين سنفرد لكل مؤلَّف من مؤلفاته قراءة خاصة:

أ - يحدد الأستاذ سعيد يقطين مظاهر الجِدة في كتابه الأول «القراءة والتجربة» في جانبين:

يتمثل أولهما في «البحث في مكونات الخطاب الروائي البنيوية»[55].

وثانيهما في «استعمال أدوات ومفاهيم جديدة تمتح بالأخص من السرديات narratologie التي يعمل الباحثون في «البويطيقا» على بلورتها وتدقيقها لتصبح اتجاها متميزا في تحليل الخطاب السردي بصفة عامة»[56].

ما عدا هاتين الإشارتين لا يذهب الناقد بعيدا في توضيح الجوانب المنهجية في الدراسة، مع العلم أن الممارسة النقدية البنيوية قدمت من خلال أطروحات متعددة: بعضها يستمد أسسه من علم المنطق، وبعضها من اللسانيات...إلخ.

هناك إشارة إلى ثلاثة مفاهيم إجرائية، ينطلق منها الناقد لإبراز المشترك بين النصوص الروائية المدروسة[57]، هذه المفاهيم الثلاثة هي:

1 - الانزياح السردي.

2 - الميثاق السردي.

3 - الخلفية النصية.

الملاحظة الأساسية التي يمكن تسجيلها هنا هي أن هذه المفاهيم لا تشكل محور الممارسة البنيوية السردية؛ فبالنسبة إلى تقنية الانزياح يذكر سعيد يقطين نفسه أنه سيستعملها «كما استعملها جان كوهين وغيره في تحليل الخطاب الشعري»[58] وبالفعل، فإن التنظيرات التي قدمت حول نظرية الانزياح: إنما اشتغلت على النص الشعري أساسا[59].

أما «الميثاق السردي» فإنه يثير القضايا المتصلة بالقارئ والقراءة، ومن المعلوم أن هذه القضايا قد أصبحت تشكل مركز اهتمام «نظريات القراءة»[60] ويبقى المفهوم الأخير - المتمثل في الخلفية النصية - غير بعيد عن الجوانب المشار إليها سابقا، لأنه سيعنى - من خلاله - «بالبحث في محددات القراءات واختلافاتها»[61]. وإذ كانت هذه القضايا لا تدخل في صلب الممارسة النقدية البنيوية فإنها كانت على حساب قضايا أخرى من صميم النقد السردي، سواء على مستوى الخطاب، مثل: الزمن والسرد والرؤية السردية، أو على مستوى البنيات الحكائية، مثل: الزمن والفضاء...إلخ.

يشتغل سعيد يقطين في كتابه هذا على أربع روايات مغربية هي: «الأبله والمنسية وياسمين» للميلودي شغموم، و«وردة للوقت المغربي» لأحمد المديني، و«رحيل البحر» لمحمد عز الدين التازي، و«بدر زمانه» لمبارك ربيع. ما يجمع بين هذه الروايات - في رأيه - هو أنها تؤشر إلى تجربة جديدة في الخطاب الروائي المغربي في السبعينيات. هذا مع الإشارة إلى أن الناقد يعترف بوجود نصوص روائية أخرى تحمل طابع الجدة لم يدرجها ضمن متن الدراسة[62].

يحلل الناقد كل نص من النصوص الأربعة على حدة، وذلك اعتمادا على التصور النظري الذي قدمنا بعض عناصره سابقا، لينتهي بعد ذلك إلى استخلاص أهم خصائص هذه التجربة الجديدة، وتتمثل في:

1 - **تكسير عمودية السرد**؛ ذلك أن للأحداث في هذه الروايات منطقها الخاص الذي لا يخضع للمنطق الواقعي، كما تعودناه في الخطاب الروائي التقليدي[63].

2 - **تداخل الخطابات**، بحيث تنفتح لغة هذه النصوص الروائية على وحدات أسلوبية مختلفة (سياسية، تاريخية، دينية ، مسرحية، شعرية...إلخ)[64].

3 - **البعد العجائبي**، وذلك من خلال تقديم بعض الأحداث التي تخرج عن «المعتاد الحكائي»، بسبب طبعها الغريب والعجيب[65].

لكن الملاحظ هنا أن سعيد يقطين كان في بعض الأحيان ينساق مع ما يسميه «رولان بارت» «خارجيات النص»[66]. ففي حديثه عن الجانب الأيديولوجي في رواية وردة للوقت المغربي - مثلا

- يحيل على بعض الوقائع التاريخية والسياسية، المتمثلة أساسا في «الانتفاضات الشعبية في مارس 1965، يونيو 1981، في ثورة عبدالكريم الخطابي، في الانخراط في النضال الحزبي...»[67].

لا شك في أن مثل هذه التفسيرات لا تنسجم مع المنطلقات البنيوية في تأكيد استقلالية الظاهرة الأدبية، لكن ما يشفع للناقد هو أن الدراسة - كما قدمها صاحبها - «خطوة أولى في رحلة الألف ميل، وهي بداية بدايات مشروع مازلت أطرح بصدده السؤال»[68]. لكن، تبقى الإشارة مع ذلك إلى أن المثل الأعلى الذي قامت عليه البنيوية هو «السعي إلى تحقيق معقولية ذاتية كامنة عن طريق تكوين بناءات مكتفية بنفسها لا تحتاج من أجل بلوغها إلى أي عناصر خارجية»[69].

وقد بلور النقاد البنيويون هذه الفكرة عبر شعار يلخص - إلى حد بعيد - التوجهات الأساسية للمدرسة البنيوية، ويبرز - في الوقت نفسه - بعض جوانب الاختلاف مع المدارس النقدية الأخرى؛ أقصد بذلك شعار «النص ولا شيء سوى النص».

لكن واقع الممارسة النقدية للنقاد البنيويين يكشف عن أن هذا المثل الأعلى يبقى في إطار الطموح النظري. ولا نعدم - في هذا المجال - أمثلة لنقاد بنيويين يوجدون الذرائع في كل مرة للخروج من العالم الداخلي للنص إلى عالم الاجتماع والتاريخ والثقافة بمعناها الأرحب.

ب - سيواصل سعيد يقطين مشروعه النقدي من خلال كتابه الثاني «تحليل الخطاب الروائي»، موضوع الكتاب - كما هو واضح من العنوان - ليس هو الرواية باعتبارها مجموعة من الأحداث، بل هو الخطاب، أي «الطريقة التي تقدم بها المادة الحكائية في الرواية»[70].

ومن الناحية المنهجية يعلن الناقد - في مقدمة الكتاب - أنه ينطلق من «السردية البنيوية كما تتجسد من خلال الاتجاه البويطيقي الذي يعمل الباحثون على تطويره وبلورته بشكل دائم ومستمر»[71]. وعبر تتبعه لعدد من وجهات النظر داخل الاتجاه البنيوي، يكوِّن الناقد تصوره الخاص، ويمزج فيه بين «عمل البويطيقي وهو يبحث عن الكليات التجريدية، والناقد وهو يدقق كلياته ويبلورها من خلال تجربة محددة»[72].

يشتغل الناقد على خمسة نصوص روائية عربية، هي كما يلي:

«الزيني بركات» لجمال الغيطاني، و«الوقائع الغريبة» لإميل حبيبي، و«أنت منذ اليوم» لتيسير سبول، و«الزمن الموحش» لحيدر حيدر و«عودة الطائر إلى البحر» لحليم بركات.

وقد استهل الدراسة بمدخل عام عن مفهوم الخطاب ومكوناته الثلاثة: الزمن والصيغة والرؤية السردية. وقد خص كل مكون من تلك المكونات بمقدمة تتبع فيها أهم الآراء والتنظيرات البنيوية المختلفة التي قدمت حوله، بحيث يمكن اعتبار الكتاب - بشكل عام - عملا تنظيريا أكثر منه محاولة للتطبيق.

أما على مستوى الممارسة النقدية فقد كان الناقد يمارس التحليل - في تناوله لكل مكون من المكونات الثلاثة - من خلال عمليتين متكاملتين:

- **في الأولى**، يدرس جزئية لرواية «الزيني بركات» لجمال الغيطاني «خصوصية زمن الخطاب في الزيني بركات»[73] «خصوصية الصيغة في الزيني بركات»[74]، «خصوصية الرؤية في الزيني بركات»[75].

- **في الثانية** ، يقدم دراسة كلية للنصوص الأربعة (الوقائع الغريبة - أنت منذ اليوم - الزمن الموحش - عودة الطائر إلى البحر) . حيث يحاول استخلاص البنيات المشتركة بين هذه النصوص على صعيد كل من الزمن[76] والسرد [77] والتبئير[78].

وفي ما يلي صورة مركزة لمضامين الفصول الثلاثة للكتاب:

- خصص الناقد **الفصل الأول** لـ «زمن الخطاب في الرواية»[79] وقد استهله بمقدمة نظرية طرح من خلالها بعض القضايا التي تثيرها مسألة الزمن. «اللسانيات والزمن»[80]، «الروائيون الجدد والزمن»[81]، «لسانيات الخطاب والزمن»[82]، «إشكالية الزمن في العربية»[83].

بعد ذلك حلل الناقد مقولة الزمن في رواية «الزيني بركات» لـ جمال الغيطاني[84]، وذلك من خلال تحديد وتحليل التمفصلات الزمنية الكبرى كما يقدمها زمن الخطاب في علاقته بزمن القصة. ثم عمد - بعد ذلك - إلى تحليل وحدات الخطاب، محاولا الكشف عن كيفية اشتغال زمن الخطاب على زمن القصة.

كما يقارن الناقد بين «زمن الخطاب الروائي» في «الزيني بركات» وزمن الخطاب التاريخي، من خلال مقطع من كتاب تاريخي هو «بدائع الزهور في وقائع الدهور» لـ محمد بن إياس [85]، مما مكَّنه من إبراز خصوصية زمن خطاب الرواية.

ينتقل الناقد إلى إبراز خصوصية زمن الخطاب من خلال أربع روايات ظهرت في الحقبة نفسها التي ظهرت فيها «الزيني بركات»[86].

الفصل الثاني من الكتاب خصصه لـ «صيغة الخطاب في الرواية»[87]. وقد عمد في البداية إلى تقديم الجوانب النظرية لهذه التقنية السردية[88]، مع العمل على مناقشة الآراء المقدمة، من أجل استخلاص وتوضيح تصوره الخاص للمفهوم. ثم عاين الناقد ذلك بجلاء من خلال قراءة الخطاب الروائي الذي سبق أن قسمه إلى عشر وحدات، كي تتسنى له متابعة مختلف أشكال وتنويعات الصيغة في الخطاب، مع ربطها بين الفينة والأخرى ببقية المكونات الأخرى التي ترتبط بها ارتباطا وثيقا، قصد الإمساك بمقومات الخطاب في تكاملها[89]. وعند الانتهاء من تحليل رواية «الزيني بركات» على هذا المستوى، قارن الناقد بين الخطاب الروائي والخطاب التاريخي[90]. ليتاح له ـ بعد ذلك - إمكان مقاربة المتن الروائي العربي الذي يحلله في البحث، بهذه الطريقة يكوِّن الناقد فكرة متكاملة عن «صيغة» الخطاب الروائي العربي المحلل جزئيا وكليا[91].

الفصل الثالث من الدراسة، كان تحت عنوان «الرؤية السردية في الخطاب الروائي» [92]، المبحث الأول - في الفصل - كان عبارة عن «تقديم نظري»، أما المبحث الثاني فقد حلل فيه

الرؤية السردية في «الزيني بركات»، من خلال ما أسماه «التمفصلات السردية الكبرى»[93]. وقد أنجز هذا التحليل على مرحلتين: قدم - في الأولى - نظرة إجمالية عما يسميه «تمفصلات الرؤية السردية الكبرى» في «الزيني بركات». وفي المرحلة الثانية يحلل كل وحدة على حدة. وغالبا ما كان يُذيِّل تحليل كل وحدة بمجموعة من الملاحظات.

سيقدم الناقد - بعد ذلك - تركيبا يكشف من خلاله عن «خصوصية الرؤية السردية في الزيني بركات»[94]. ثم يحاول معاينة الرؤية السردية من خلال المقارنة بين الخطاب الروائي في «الزيني بركات» والخطاب التاريخي من خلال مقطع من كتاب «بدائع الزهور في وقائع الدهور» لابن إياس[95]. لينتهي - بعد ذلك - إلى استخلاص «الرؤية السردية في الخطاب الروائي العربي»[96]، اعتمادا على المتن الذي يشتغل عليه.

الملاحظة الأساسية التي يمكن تسجيلها حول الكتاب هي غياب التحليل الشمولي للظواهر المدروسة؛ إننا لا نجد سوى بنى جزئية توصل إليها الناقد عند عرض كل مكون من المكونات الثلاثة (الزمن - الصيغة - الرؤية) مع تطبيقات سريعة على النصوص المشكلة للمتن. وهذا ما جعل الاستنتاجات التي خلص إليها الناقد - في دراسته للمكونات الثلاثة - مرتبطة بجزئيات تنفصل الواحدة منها عن الأخرى. مع العلم أن الجهد التحليلي في الممارسة النقدية البنيوية ينبغي أن ينصرف إلى صياغة العام والمشترك، وليس إلى الجزئي. ويبدو أن التحليل، الذي قام به الناقد يكتسي طابعا تنظيريا بالأساس. وهنا لا بأس من الإشارة إلى أن أي ناقد مدعو - قبل مباشرته عملية التحليل - إلى تقديم الجوانب النظرية لممارسته النقدية، وإنه لأمر شديد الأهمية أن يستهل الناقد سعيد يقطين فصول الدراسة بمباحث يكشف من خلالها على الجهاز المفاهيمي النظري الذي سيشتغل عليه، لكن الملاحظ أن الناقد تجاوز نطاق التقديم النظري المشار إليه إلى تكييف الممارسة النقدية نفسها حتى تنسجم مع المنطلقات النظرية المقدمة. وكأن المعادلة التي تحكم العلاقة بين النص والنظرية النقدية أصبحت مقلوبة: بحيث يبدو الناقد منقادا لخدمة الأفكار النظرية بواسطة النص، لا لخدمة التحليل بواسطة الأفكار.

هكذا يقدم الناقد أحيانا معطيات نظرية كثيرة لكنه يصرح - بعد ذلك - بأنه لن يوظفها في التحليل. يقول - مثلا - بعد التقديم النظري لمقولة «الزمن»:

«إن التمهيد النظري الذي صدَّرنا به هذه الدراسة سنستقل عنه ظاهريا وجزئيا. في تعاطينا وتحليل الزمن [كذا]، وإن كنا سنسترشد بجوانبه الأساسية في الكشف عن «الزمن في الرواية»[97].

أتساءل هنا: ما الداعي إلى تقديم هذه الجوانب النظرية إذا كان الناقد «سيستقل» عنها فيما بعد؟! إن الممارسة النقدية كانت محكومة أساسا بهواجس تنظيرية، لأن الناقد يفترض أن الكتاب يقدم مادة جديدة للقارئ والعربي. وهذا ما عبر عنه بقوله:

«هذه التربة لم تطأها أقدام الباحث العربي في السرديات أو في نقد الرواية لأسباب بنيوية موضوعية وذاتية تتعلق بوضعية البحث الأدبي عموما في ثقافتنا»[98].

مع ذلك، قد لا يبدو هذا الافتراض صحيحا، لأن كتاب «تحليل الخطاب الروائي» جاء متأخرا بالقياس إلى دراسات بنيوية أخرى مثلت مرحلة الريادة[99].

أمر آخر أحرص على إثارته هنا في تقويم الكتاب هو التساؤل عن مبررات اختيار الوحدات الثلاث (الزمن - الصيغة - الرؤية) دون غيرها من مكونات الخطاب السردي. يقول الناقد في تقديمه لتصوره حول «تحليل الخطاب الروائي العربي»:

«وتحديد الخطاب الروائي يتم من خلال مظهره التركيبي أو النحوي. لذلك أراني أقصر مكوناته على هذه العناصر:

1 - الزمن.

2 - الصيغة .

3 - الرؤية والصوت.

هذه هي المكونات التي يركز عليها السرديون بصفة عامة»[100].

إذن ، لقد اختار هذه المكونات السردية الثلاثة لأنها هي التي «يركز عليها السرديون» على حد تعبيره. لكن - مع ذلك - أعتقد أن هذا المبرر غير كاف لسببين:

أولهما، أن الناقد سيعود - في مكان آخر من الكتاب - إلى الحديث عن قلة الكتابات النقدية حول مقولتي «الزمن» و«الصيغة» بوجه خاص:

«في عرضنا للآراء والتصورات التي مهدنا بها للفصلين الأول والثاني حول الزمن والصيغة في الخطاب الروائي، عانينا بشكل رئيسي من قلة هذه التصورات وندرتها»[101]. إذا كان السرديون يركزون فعلا على هذه المقولات الثلاث - كما أشار الناقد إلى ذلك سابقا - فلماذا الحديث عن قلة الكتابات النقدية الآن؟!

ثانيهما، هناك مكونات حكائية أثارت من النقاش - في النقد السردي - ما لم يثره أي مكون حكائي آخر، ومع ذلك لم يدرجها الناقد ضمن التحليل. أشير على سبيل المثال إلى المقاربات المختلفة التي قدمت حول مقولة «الشخصية»: من الوظائف[102] إلى العوامل[103] إلى الأفعال[104]... إلخ.

ج - يعتبر «سعيد يقطين» كتابه «انفتاح النص الروائي» امتدادا وتوسيعا لـ «تحليل الخطاب الروائي». كما يصرح في مقدمة الكتاب بأنه يتعامل مع الاتجاهات التوسيعية بكثير من المرونة، خصوصا سوسيولوجيا النص الأدبي، التي تطرح قضايا مهمة حول «النص في علاقته بالقارئ والسياق الاجتماعي الذي ظهر فيه»[105].

يستهل الناقد دراسته بمدخل يحدد من خلاله مفهوم النص، وبعد استعراض آراء مجموعة من الباحثين (شلوميت. فاولر - ليتش - فان ديك - زيما - كريستيفا) ينتهي إلى تقديم تصوره الخاص للنص. يقول:

«النص بنية دلالية تنتجها ذات (فردية أو جماعية)، ضمن بنية نصية منتجة، وفي إطار بنيات ثقافية واجتماعية محددة» [106].

وقد حلل مكونات هذا التعريف من خلال:

1 - **البناء النصي**: النص بنية دلالية تنتجها ذات التفاعل النصي: ضمن بنية نصية منتجة.

2 - **البنيات السوسيو** - نصية: في إطار بنيات ثقافية محددة[107].

بهذا التصور يباشر الناقد عملية الانتقال من السرديات البنيوية - كما مارسها في كتابه تحليل الخطاب الروائي - إلى «السوسيوسرديات. أو بتعبير آخر سيتجاوز الناقد الحد السكوني Statique الذي تقف عنده السرديات إلى مقاربة «دينامية» للنص.

سيشتغل الناقد على النصوص الروائية نفسها التي اعتمدها في الكتاب السابق، والمتمثلة في: «الزيني بركات» للغيطاني، و«الزمن الموحش» لحيدر حيدر، و«الوقائع الغريبة» لإميل حبيبي، و«عودة الطائر إلى البحر» لحليم بركات.

وقد خصص الناقد الفصل الأول من الكتاب لما سماه «بناء النص». وهو ينطلق من بعض التصنيفات التي سبق أن طرحها في كتاب «تحليل الخطاب الروائي». وتتصل أساسا بالتمييز بين زمن القصة وزمن الخطاب.

والجدير بالذكر أن هذا النوع من التمييز قد طُرِح بصيغ عدة في الأبحاث الشكلانية والبنيوية، لكن الجديد الذي طرحه «سعيد يقطين» هنا يتعلق بـ «زمن النص» ويقصد به:

أولا، «زمن الكتابة»، أي الزمن الذي يتجسد من خلال الكتابة التي يقوم بها الكاتب في لحظة زمنية مختلفة عن زمن القصة أو الخطاب.

ثانيا، «زمن القراءة»، أي زمن تلقي النص من لدن القارئ، في لحظة زمنية مختلفة عن بقية الأزمنة[108]. بهذه الإضافة يحقق الناقد - كما أعلن عن ذلك في المقدمة النظرية - الانتقال من السكوني إلى الدينامي، من النص إلى السياق، ومن البنيوي إلى الوظيفي.

إن العلاقة بين بعدي زمن النص (زمن الكتابة وزمن النص) علاقة بناء. ومن خلال عملية البناء هاته يتم «إنتاج» الدلالة. تتم عملية البناء وفق هذا التصور من خلال مستويين داخلي وخارجي.

- على المستوى الداخلي، يقف الناقد عند بناء النص داخليا، من خلال تعالق زمن القصة بزمن الخطاب.

- على المستوى الخارجي: يُبنى النص من خلال عملية التلقي.

إن النص لا يحمل دلالته في ذاته، إلا في ارتباط بالموضوع الذي يتلقاه: فكما يقوم الكاتب بإنتاج دلالة النص من خلال بنائه. فكذلك يفتح القارئ هذه الدلالات عن طريق إعادة بنائه.

وإذا كان زمن النص محدودا بزمن الكتابة، فإن زمنه في القراءة ينفتح على زمنية غير محددة. وبذلك تتعدد القراءات بتعدد أزمنة القراءة ونوعيات القراء وخلفياتهم الفكرية والأيديولوجية.

ينطلق الناقد من التصنيف الذي قدمه «ميشيل أريفي» M.Arrivé عن انفتاح النص أو انغلاقه من خلال علاقة القصة بالخطاب، لينتهي إلى تقديم أربع قراءات على هذا النحو:

- النص منفتح والقراءة المنفتحة.
- النص منفتح والقراءة منغلقة.
- النص منغلق والقراءة منغلقة.
- النص منغلق والقراءة منفتحة[109].

وبما أن النصوص التي يشتغل عليها الناقد، تندرج ضمن «الرواية العربية الجديدة»، فقد وقف عند الصورتين الأولى والثانية، فقدم نماذج من «القراءات المنغلقة» للروايات المدروسة: أحمد محمد عطية وشكري عزيز الماضي[110]، كما قدم نماذج من «القراءات المنفتحة» لهذه الروايات، تمثلها: سامية محرز، ورضوى عاشور، وخالدة سعيد، ومحمد برادة[111]. أما الفصل الثاني من الكتاب فقد خصصه لما سماه «التفاعل النصي»، وهو يستعمل هذا المصطلح مرادفا لما شاع تحت اسم التناص Intertextualité أو «المتعاليات النصية» Transtextualité. وهو يفضل استعمال المصطلح الأول لأنه أعم من المصطلحين الثاني والثالث.

يعرض الناقد للتنظيرات التي قدمت حول هذا المفهوم (كريستيفا - مارك أنجينو - لوران جيني - بيتر ديسبوفسكي)، ليصل في الأخير إلى تقديم تصوره الخاص عن هذا المفهوم، يقول:

«بما أن النص ينتج ضمن بنية نصية سابقة فهو يتعالق بها، ويتفاعل معها، تحويلا أو تضمينا أو خرقا، وبمختلف الأشكال التي تتم بها هذه التفاعلات»[112].

يفصل الناقد هذا التحديد ويدرسه من حيث:

- أقسامه: النص والمتفاعل النصي.
- أنواعه: المناص والتناص والميتانص.
- مستوياته: العام والخاص.

من خلال قراءته للنصوص الروائية المشكِّلة للمتن يحاول تقديم ما يسميه «مشروع متكامل لبحث التفاعل النصي» قادر على أن يجيب عن أسئلتنا النظرية، سواء كانت متصلة بتاريخ الأدب والأنواع الأدبية أو النقد السوسيونص»[113].

أما الفصل الأخير من الكتاب فقد قدمه تحت عنوان «البنيات السوسيونصية». يمكن تأطير ما قدمه هنا ضمن ما يعرف بـ «سوسيولوجيا النص الأدبي»، خصوصا مع «بيير زيما» الذي استفاد منه الناقد كثيرا في تكوين تصوره النظري، في موضوع علاقة النص بالمجتمع في إطار علم اجتماع النص، وإن كان الناقد يتعامل مع مقترحاته بنوع من المرونة.

ثم ينتقل الناقد - بعد ذلك - إلى تحليل البنية الاجتماعية داخل بنية النص، ومنها إلى وضع النص في إطار البنية السوسيونصية. ويختم بالحديث عن الرؤيات والأصوات في أبعادها الدلالية مع ربط دلالات النص العامة بما سبق أن رأيناه في حديثنا عن «البناء النصي» و«التفاعل النصي» في علاقته بالقارئ.

أشار «يقطين» في مواضع عدة إلى أن كتاب «انفتاح النص الروائي» توسيع لكتاب «تحليل الخطاب الروائي». وأشير هنا إلى أن الملاحظات التي ذكرتها في تقويم الكتاب السابق تتأكد هنا أيضا؛ من حيث هيمنة الخطاب التنظيري، ثم الطابع التجزيئي للممارسة النقدية، في غياب الصياغات الشمولية للبنيات التي يتم تحليلها.

لكن الفعالية المنهجية للخطاب النقدي الذي قدمه الناقد تكمن في تكامليته، وفي تركيبه بين «السرديات البنيوية» و«علم اجتماع النص» من جهة. وبين الحساسيات المنهجية المختلفة داخل «علم اجتماع النص» من جهة أخرى (ب.زيما - ج. كريستيفا - م. باختين... إلخ).

وقد أتاحت هذه المنهجية الانتقال من الشفرة اللسانية إلى السميوطيقية أو الأيديولوجية بوجه عام - وذلك عن طريق تجاوز «الانغلاق»، وتأكيد «انفتاح النص الروائي» على مقاربات منهجية متنوعة، منها ما يتصل بالنص (السرديات البنيوية بشكل عام)، ومنها ما يتصل بالسياق (علم اجتماع النص - سيكولوجية النص - نظريات القراءة). ومن هنا نفهم طبيعة العنوان الفرعي الذي ذُيِّل به العنوان الأساس «النص - السياق».

لكن مع هذا الانفتاح على مقاربات منهجية مختلفة، كان الناقد حريصا على تقديم تصوره الخاص عن القضايا التي تعرض لها. وقد عبر عن هذا التوجه - بصورة مجملة - بقوله في نهاية المدخل النظري للكتاب:

«سأمهد لكل مكون بمقدمة نظرية أتبين فيها آليات المكون، وطرائق تصورنا إياها»[114] كما عبر عنه - بصورة جزئية - في أماكن متفرقة من الكتاب بعبارات من قبيل «نقدم تصورنا لـ «... أما عن تصورنا الخاص للموضوع...». و«انطلاقا من التصور الذي نقدمه...إلخ»[115]. هذا «التصور الخاص» يكون في الغالب - كما أشرنا إلى ذلك - تركيبا للعناصر المنهجية المختلفة التي يعرضها الناقد.

أتساءل هنا: ما مبررات هذا التركيب؟

يبدو أن مثل هذا العمل هو الإضافة النوعية التي يمكن أن يقدمها أي ناقد يتعامل مع المناهج الغربية. إن الناقد العربي - كما يقول أحد الباحثين - «لا يستطيع أن يؤكد ذاته إلا من خلال منظور تركيبي جديد يراه ضروريا لتطويع النقد الغربي من أجل دراسة الأعمال الإبداعية العربية. إن التمثل والتركيب هما قدر الناقد العربي - على الأقل في الوقت الراهن - وعليه أن يظهر من خلالهما إسهام العبقرية العربية في مسيرة النقد المعاصر (العالمي)»[116].

بالإضافة إلى هذا التفسير، تمكن الإشارة إلى مبرر آخر، أشار إليه الناقد بمثل قوله:

«نستلهم كما قلنا تصور بيير زيما، ولكننا لا نجاريه في كثير من الجزئيات والتفاصيل التي يقيمها في مقترحاته حول سوسيولوجيا النص الأدبي، لسبب بسيط هو عدم رغبتنا في الانطلاق من نتائج تصوره التي بلورها من خلال تحليله لنصوص لأمثال بروست وموزيل وكافكا وغيرهم»(117).

إن عدم التقيد بتصور بيير زيما راجع أساسا إلى شعور الناقد باختلاف الكتابة الروائية العربية عن الكتابة الروائية الغربية، التي أبدع في إطارها المنهج. لقد سبق لبعض النقاد المغاربة أن عبروا عن موقف مشابه. يقول الدكتور حميد لحمداني:

«إن أي ممارسة نقدية جادة - وأقول جادة - في العالم العربي لا بد من أن تراعي خصوصيات الكتابة الإبداعية العربية، لذلك يجد الناقد العربي نفسه دوما أمام قدر واحد، هو تركيب العناصر النقدية الغربية قياسا على [كذا] مستوى وطبيعة إدراكه للعالم، وقياسا على تصوره لطبيعة الإبداع ووظيفته»(118).

الملاحظة الأساسية التي يمكن تقديمها حول كتاب سعيد يقطين «انفتاح النص الروائي» هي كما يلي: لقد وسَّع الناقد السرديات من إطارها البنيوي إلى الوظيفي، ومن السكوني إلى الدينامي، معتمدا في ذلك على عمليتين: تتمثل أولاهما في رصد علاقات النص بنصوص سابقة أو معاصرة له (التفاعل النصي أو التناص). أما ثانيتهما فتتمثل في وضع النص في سياق البنية الثقافية والاجتماعية التي ظهرت فيها (البنيات السوسيونصية).

وقد اعتمد الناقد في المستوى الأول (التفاعل النصي) على بعض الأبحاث التي أنجزت في حقل الشعرية (جيرار جينيت وكتاباته في مجال التناص أو «المتعاليات النصية» كما يسميها). أما فيما يتعلق بالبحث عن البنيات السوسيونصية فقد اعتمد على نظريات علم اجتماع النص (باختين - كريستيفا - زيما). السؤال الذي يطرح نفسه هنا هو كما يلي: هل كان من الضروري - لتحقيق عملية الانتقال من النص إلى السياق - الجمع بين «نظرية التناص» و«علم اجتماع النص»؟! ألا نجد في علم اجتماع النص وحده من خلال أعمال أعلامه الذين اعتمد عليهم في الدراسة ما يسمح بدراسة النص - في الوقت نفسه - في علاقته ببنيات نصية سابقة، وأيضا في علاقته بالبنيات الثقافية والاجتماعية؟!

لقد استثمر الناقد نظريات «علم اجتماع النص» في الفصل الأخير من الكتاب، في سياق تحديد «البنيات الاجتماعية» داخل النص. لكن بالإضافة إلى ذلك كان في الإمكان توظيف إنجازات «علم اجتماع النص» في سياق البحث عن علاقة النص بنصوص أخرى سابقة. لتوضيح هذه الفكرة بصورة أدق أشير إلى أن «نظرية التناص» تقدم في النقد المعاصر من خلال ثلاثة مداخل أساسية:

- مدخل «الشعرية».
- مدخل علم اجتماع النص .
- تمكن إضافة مدخل آخر يتمثل في نظرية التلقي، التي تنظر إلى النص - على حد تعبير إيزر - بوصفه «عملية انتقاء من الأنساق الأدبية والاجتماعية والتاريخية والثقافية»[119].

المدخل الأول قد لا يسعف في تحقيق عملية الانتقال من النص إلى السياق على الوجه المطلوب، وهذا ما يتبين من كتابات جيرار جينيت نفسه، التي خصصها ل- «المتعاليات النصية» Transtextualité بدءا بكتابه «جامع النص» Architexte(1979)، ثم «أطراس» Palimpsestes (1982) إلى «عتبات» Seuils (1988) لقد كان جينيت معنيا - في هذه الكتابات التي خصصها لموضوع التناص - بالبحث عن القوانين العامة للنصوص الأدبية، وبالعلاقات الظاهرة والخفية بينها، لكن في الحدود النصية لهذه الأعمال. في حين سنجد أن الأبحاث التي أنجزت ضمن «علم اجتماع النص» معنية بالبحث - إلى جانب البنيات السوسيونصية - عن علاقات النص مع نصوص أخرى سابقة:

فقد أسهب باختين في الحديث عن ظاهرة تقاطع النصوص واللغات والملفوظات داخل النص الروائي، وذلك في إطار ما سماه مفهوم «الحوارية» Dialogisme، بالإضافة إلى مفاهيم أخرى مثل «تعددية الأصوات» Polyphonie و«تعددية اللغات» Plurilinguisme[120].

كما توسعت «كريستيفا» في مفهوم «التناص»، سواء من خلال الأبحاث التي كانت تنشرها بمجلة «تيل كل» Tel quel، أو من خلال مؤلفاتها، مثل «نص الرواية: مقاربة سيميولوجية لبنية خطابية تحويلية»[121]، وفيه تدعو إلى دراسة النص الروائي باعتباره تناصا، أي مجالا لتقاطع نصوص متعددة من المجتمع والتاريخ، وهو ما تسميه بـ «الأيديولوجيم» Idéologème... إلخ[122].

كما أن بيير زيما ينظر إلى النص باعتباره نسقا لغويا تتقاطع فيه المصالح الاجتماعية والطبقية المختلفة. لذلك فإنه يمكن تحديد هذه المظاهر من خلال تحليل الخصائص اللغوية والخطابية التي تتجسد من خلال الطابع «التناصي»[123]. وهذا ما يسميه أحيانا تحليل «سوسيولساني وتناصي» Sociolinguistique et Intertextuel[124]. هذا ما قام به - على سبيل المثال - في تحليله لرواية «رجل بدون صفات» لـ موزيل Musil، حيث قرأها - من خلال مدخل التناص - على أنها محاولة لتجسيد خطابات أيديولوجية مختلفة معظمها يُنقد ويُقدَّم بشكل ساخر.

صفوة القول: «لقد كان في إمكان الناقد الانتقال من النص إلى السياق اعتمادا على معطيات «علم اجتماع النص» الذي يمكن أن يجد فيه المنطلقات المنهجية التي تسعفه في تحليل النص - أولا - في علاقته بنصوص أخرى (التناص)، وثانيا، في علاقته بسياقه الثقافي والتاريخي والاجتماعي (التحليل السوسيولوجي).

د - سيعود «سعيد يقطين» إلى إثارة موضوع «التناص» في كتاب آخر هو «الرواية والتراث السردي»[125]. وإذا كانت أشكال العلاقات التي تقيمها الرواية مع النصوص السردية القديمة كثيرة ومتنوعة، فإن الناقد يعلن في مقدمة الكتاب أن اهتمامه ينصب على واحدة من هذه العلاقات، تتمثل في «الانطلاق من نص سردي قديم محدد الكاتب والهوية، وعبر الحوار أو التفاعل النصي معه، يُقدَّم نص سردي جديد (الرواية)، وتُنتَج دلالة جديدة لها صلة بالزمن الجديد الذي ظهر فيه النص»[126].

وقد استهل دراسته بـ «تأطير» ثم «مقدمة» حاول من خلالهما تقديم تصوره للظاهرة. وقدم في هذا النطاق قراءة لكيفية رصد العرب القدامى «ظاهرة العلاقات بين النصوص»[127]، وانتهى إلى وجود ثلاث خصائص تميز الخطاب العربي القديم في الموضوع: الجزئية - البلاغية - كثرة التسميات[128].

سيقدم الناقد - بعد ذلك - عرضا لوجهة نظر جيرار جينيت في الموضوع، اعتمادا على كتبه الثلاثة التي سبقت الإشارة إليها، وانتهى الناقد إلى أن جينيت يسعى إلى إنجاز عمل البويطيقي، لا عمل البلاغي القديم، وهو يبحث في أنواع المتعاليات النصية الخمس: معمارية النص - المناصة - التناص - الميتانصية - التعالق النصي[129].

وإذا كان الناقد قد تناول - في كتابه السابق - العلاقات بين النصوص الأدبية ضمن ما يسميه «التفاعل النصي»، فإنه سيتناول هذه الظاهرة هنا ضمن ما يسميه «التعالق النصي»... ويميزه عن غيره من أنواع التفاعل النصي بـ «العلاقة التي تقوم بين نصين متكاملين أولهما سابق hypotexte والثاني لاحق hypertexte، وأن النص اللاحق «يكتب» النص السابق بـ «طريقة جديدة»[130].

يشتغل الناقد في التحليل على أربعة نصوص روائية، مبينا كيفية «تعالق» نصوص روائية جديدة بنصوص سردية قديمة. هذه النصوص هي كما يلي:

النصوص المتعلقة	النصوص المتعلق بها
ليالي ألف ليلة وليلة (نجيب محفوظ)	ألف ليلة وليلة (مؤلف مجهول)
نوار اللوز (واسيني الأعرج)	تغريبة بني هلال (مؤلف مجهول)
ليون الأفريقي (أمين معلوف)	وصف أفريقيا (الحسن الوزان)
الزيني بركات (جمال الغيطاني)	بدائع الزهور في وقائع الدهور (ابن إياس)

وقد حلل الناقد مظاهر التعلق في المتن على مستوى كل من: مادة الحكي - الخطاب - الأسلوب والدلالة.

يبرز الناقد على مستوى مادة الحكي مظاهر الارتباط بين النصين (الروائي والسردي القديم)، وذلك أن «النصوص الروائية المتعلقة» تحاكي النصوص المتعلق بها، من خلال استرجاع أحداثها وترهينها وإعادة بنائها وصياغتها.

على مستوى الخطاب يلاحظ الناقد، من خلال تحليل النصوص، أن المحاكاة تزول هنا، ذلك أن النص الروائي يستوعب «النوع» القديم، ويعيد نظمه وصياغته، وهذا ما كان يؤكده من خلال تحليل بعض البنى السردية، خاصة: الزمن والسرد.

أما على مستوى الدلالة فقد كان من الطبيعي أن ينتج الروائي المعاصر دلالة مخالفة لدلالة النص السردي المتعلق به. خصوصا إذا عرفنا أن النص الجديد موجه إلى قارئ محتمل أو واقعي، وضمن سياق ثقافي اجتماعي وسياسي محدد القضايا والسمات والمشاكل. لذلك تسهم هذه العوامل في جعل النص - حتى وهو يتعالق بنص قديم - يمارس ذلك على محددات وموجهات سياقية ملموسة أو قابلة للتجسيد.

هـ - لقد وضع سعيد يقطين عنوانا فرعيا لكتابه «الرواية والتراث السردي» وهو «من أجل وعي جديد بالتراث». وسيكون هذا المؤلَّف فاتحة لدراسات متعددة اشتُغل فيها على السرد العربي القديم، منها كتابه «ذخيرة العجائب الغريبة (سيف بن ذي يزن)»[131]. الذي جمع فيه نصوصا من سيرة الملك سيف بن ذي يزن. بعد أن رتبها ترتيبا ألفبائيا، ووزعها إلى خمس مجموعات: فضاءات - شخصيات - أدوات - أفعال العادات - نباتات.

إن تقديم بعض نصوص «سيرة سيف بن ذي يزن» مرتبة بهذه الصورة يجعلها - في نظر الناقد - قابلة للاستثمار من لدن القارئ العادي، والباحث أيا كان اختصاصه[132].

ولا نريد الوقوف مطولا عند الكتاب، على اعتبار أن عمل الناقد له طبيعة تصنيفية؛ من حيث الحرص على الجمع والتوثيق وضبط النص / الوثيقة، التي يمكن أن تشكل فيما بعد مجالا لاشتغال النقاد.

و- الكتاب الثالث الذي يثير الناقد من خلاله مسألة السرد العربي الكلاسيكي هو «الكلام والخبر»[133]. وهو كتاب تنظيري، يشتغل فيه على موضوع «السيرة الشعبية» باعتبارها نوعا له خصوصياته على مستوى البنيات الحكائية والخطابية.

وقد حدد الناقد في «التأطير» الذي استهل به الكتاب التصور النظري الذي ينطلق منه لدراسة «السيرة الشعبية»، وهو تصور يجد أطره المرجعية في «السرديات»[134]. وهو التخصص الذي ينطلق منه في تحليل السرد العربي قديمه وحديثه. وقد أسهب الناقد في الحديث عن الجوانب النظرية لـ «السرديات» وموقعها ضمن نظرية الخطاب الأدبي (البويطيقا)[135]، وأبرز

موضوعها وطبيعتها الجزئية والكلية، وتمفصلاتها إلى «سرديات حصرية» و«سرديات توسيعية»[136]، وكذا «سرديات عامة» و«سرديات خاصة»[137].

والملاحظ أن التقديم المنهجي الذي قدمه الناقد هنا له طابع عام، مما يجعله أقرب إلى تصور منهجي لمشروعه النقدي بأكمله. وهذا ما أشار إليه الناقد نفسه في هذا «التأطير» بقوله:

«أنطلق من تصور محدد ومشروع متواضع، وأسعى إلى تحقيق تراكمات بصدده. وتبين لي أن ما دشنته منذ القراءة والتجربة (1985) قابل للتطوير، لأن له كفايته التي اتضحت لي في «تحليل الخطاب الروائي» و«انفتاح النص الروائي» (1989)، وله قدرته على الاستمرار والتحول في «الرواية والتراث السردي»[138].

إن العمل التنظيري المقدم هنا لا يضيف جديدا إلى ما كان يعرضه الناقد في مقدمات المؤلَّفات المشار إليها سابقا، التي حلل فيها نصوصا روائية. في حين أن الإضافة النوعية لهذا التأطير كان يمكن تحقيقها من خلال ملاءمة هذا التصور النظري الذي اعتمده في دراسة النصوص الروائية مع السيرة الشعبية، باعتبارها سردا كلاسيكيا؛ أي من خلال التركيز على البنيات الحكائية والخطابية التي تنتمي بواسطتها «السيرة الشعبية» إلى السرد، خصوصا أن النقد السردي الغربي نفسه قد حقق هذا النوع من التمايز. وللتأكد من ذلك تكفي مقارنة بعض الدراسات التي اشتغلت على الحكايات والخرافات والأساطير[139]، ببعض الدراسات التي اشتغلت على نصوص روائية[140]. وبما أن «السيرة الشعبية» نوع أدبي يندرج ضمن السرديات التراثية فإن الناقد يجرد الموضوع لإثارة قضايا ذات طابع إشكالي من قبيل: مفهوم «النص» و«اللانص» في الوعي العربي القديم، المعايير التي تحكمت في تحديد نصية «النص» المقبول، أو «لانصية» النص المهمل. وقد حلل الناقد هذه القضايا في علاقتها بالموقف من السيرة الشعبية، من خلال أقوال وفتاوى بعض العلماء والفقهاء لينتهي إلى حكم عام مفاده:

«اعتبرت السيرة الشعبية العربية قديما «لانصا» في التقليد الأدبي والنص العربي، لكنها كانت «نصا» في التقليد الشعبي»[141].

وقد ظل هذا التمايز - في نظر الناقد - قائما إلى أواسط القرن العشرين، حيث ستتغير النظرة إلى السيرة الشعبية، وستظهر أبحاث تهتم بهذا الفن. ويعتبر الناقد أن إنجازات الرواد الذين بحثوا في هذا المجال تتمثل في «بحثهم عن تكون السيرة الشعبية ومحاولاتهم البحث فيها من الزاوية التاريخية. وإذا كان هذا الجانب خارجيا عن النص، فهو يقدم لنا إضاءات لا غنى عنها. لكن الاقتصار عليها لا يمكن إلا أن يؤدي إلى الطريق المسدود»[142].

لذلك يدعو الناقد إلى اعتماد مبدأ «الملاءمة العلمية المفتوحة على الملاءمة المعرفية بأبعادها الاجتماعية والأيديولوجية»[143]، وذلك من خلال العمل على تحديد الوضع

الإجناسي والنصي للسيرة بمنأى عن أي إسقاط، وتحليلها من حيث بنياتها ووظائفها المختلفة؛ سواء على مستوى «القصة (الأفعال - الفواعل - الزمان - المكان)، أو على مستوى الخطاب (الزمن - الصيغة - التبئير)، أو على مستوى ما يسميه «السرديات السوسيونصية»، أي في علاقتها بالإنتاج والتلقي.

ز- سيخصص سعيد يقطين كتابه «قال الراوي» لواحد من المستويات الثلاثة المذكورة سابقا، وهو البحث في جماليات المادة الحكائية في السيرة الشعبية. وبعد استعراض بعض الأبحاث السيميوطيقية والسردية ينتهي الناقد إلى أن «الحكائية» في السيرة الشعبية تتجسد من خلال أربع بنيات: الوظيفة (الفعل - الحدث)، العوامل (الفاعل)، الزمان والفضاء (المكان).

يجعل الناقد من بنية الإطناب مدار بحثه في الوظائف، تتأسس هذه البنية على مبدأين: الاختزال والتراكم. يبحث الناقد في المادة الحكائية أفقيا وعموديا، وذلك بهدف معاينة مدى تماسك مختلف مكوناتها، ما سيفضي إلى القيام بتمفصلات عدة تسمح له - في الأخير - باستنتاج الوظيفة المركزية في السيرة، تتولد عنها وظائف تشكل مركز تشعب مختلف البنيات أفقيا وعموديا.

تقتضي «بنية الإطناب» ما أسماه الناقد «إمبراطورية الشخصيات»، فهناك في السير الشعبية عدد لا يحصى من الشخصيات التي تقوم بالفعل أو يقع عليها. لذلك يميز الناقد في هذا الإطار بين الشخصيات والفواعل والعوامل. وقد أقام هذا التمييز على تصور خاص؛ فـ «الشخصيات» ترتبط بالقائم بالفعل من حيث هي في ذاتها. أما «الفواعل» فهي الشخصيات التي تضطلع بالأفعال. ولما كان لأفعال الفواعل مقاصد مختلفة تم ربط المقاصد بـ «العوامل». وقد استتبع ذلك تحليل الزمان والفضاء اللذين يؤطران هذه الأفعال.

على المستوى الزمني أنجز التحليل وفق مستويين متضافرين:

- **المستوى الأفقي**: يسعى من خلاله إلى الإمساك بالبنية الزمنية الكبرى.
- **المستوى العمودي**: يعاين من خلاله البنيات الزمنية الصغرى.

وقد تتبع الناقد مختلف البنيات الزمنية، وتساءل عن المنطق الذي يحكمها فوجد أنه يكمن في ما سماه «التعالي الزمني»، القائم على ترابط ما هو «علوي» بما هو «سفلي». أما على مستوى المكان، فقد تتبع الناقد مختلف البنيات الفضائية في السيرة الشعبية، وانتهى إلى التمييز بينها - وفق علاقتها بالشخصيات - إلى مركز ووسط.

تنفتح الممارسة النقدية لسعيد يقطين - من خلال هذا العمل - على جانب ظل مغيبا في كتاباته النقدية المتقدمة، على كثرتها[144]. وهو الجانب المتعلق بـ «القصة» أو «المادة الحكائية»؛ على اعتبار أن ما كتبه في «السرديات» سابقا اهتم فيه بـ «الخطاب». وهذا ما يحقق للمشروع النقدي لـ «سعيد يقطين» نوعا من التكامل الذي سبق الحديث عنه في موضع متقدم.

لكن سعة المتن الذي اشتغل عليه الناقد هنا تطرح أكثر من سؤال حول قدرته على الإمساك بالبنيات الحكائية للسيرة الشعبية: لقد اعتمد الناقد في دراسته على متن يحتوي على اثنتي عشرة سيرة، يتكون كل منها من عشرات الأجزاء (تتألف سيرة عنترة - مثلا - من ثمانية أجزاء)، كتبت كل سيرة من هذه السير في مئات وأحيانا آلاف الصفحات (كتبت سيرة «ذات الهمة» - مثلا - في نحو 5962 صفحة، ما يجعل حصيلة هذا المتن في الأخير عشرات الآلاف من الصفحات (!).

هل يمكن استخلاص البنيات الحكائية للسيرة الشعبية انطلاقا من هذا المتن الضخم؟!

إن مجرد قراءة واستيعاب هذا المتن يحتاج إلى جهد كبير، أما استخلاص بنية من البنى الحكائية - الوظائف مثلا - فإنه قد يتطلب استعمال وسائل تقنية حديثة، نظرا إلى ما يحتاج إليه من احتكاك مباشر بالنصوص، ينطلق فيه الناقد من أصغر وحدة في النص، وهو الجملة، ويقوم بدراسة تقنية إحصائية، على غرار ما أنجزه النقاد الرواد في هذا الاتجاه[145].

وبالعودة إلى الصورة الإجمالية للبنيات الحكائية، كما قدمها الناقد، يتضح أنها أُسست على فرضيات أكثر مما أُسست على وصف فعلي لهذه البنيات. ولتأكيد هذه الفكرة تكفي الإشارة إلى الطريقة التي اعتمدها الناقد في ضبط وتحديد «الأفعال - الوظائف» في الفصل الأول من الكتاب. يقول:

«ومن خلال وقوفنا الطويل والدائم على السيرة الشعبية أمكننا تحديد الوظائف الأساسية التالية:

1 - الأوان: نعتبر الأوان الوظيفة الأساسية: إذ هو بداية العمل الحكائي الذي من خلاله تتجسد دعوى النص [...].

2 - القرار: نقصد بالقرار الوظيفة الأساسية الثانية التي يبدأ فيها العمل لإنجاز الدعوى [...].

3 - النفاذ: ونقصد به تحقق الدعوى بعد تصفية مختلف الأجواء التي كانت تواجه البطل في أداء مهمته...»[146].

ما مصدر هذه الوظائف؟

يحيلنا الناقد إلى ميكانيزمات داخلية ذاتية لا نعرف عنها شيئا، وتتمثل في «الوقوف الدائم والطويل على السيرة الشعبية»! وكأن هذا الوقوف «الدائم» و«الطويل» يكفي لإضفاء طابع الصحة على استنتاجاته. وكان على الناقد أن ينطلق من نص محدد في السيرة الشعبية، مثل «سيرة سيف بن ذي يزن»، التي سبق أن جمعها وصنفها في مؤلفه «ذخيرة العجائب العربية» كما سبق أن رأينا. مثل هذا الإجراء قد يكون لأول وهلة أقل طموحا، لكنه من المؤكد أنه أكثر إجرائية.

في الأخير يمكن تكثيف أهم مقومات الكتابة النقدية لسعيد يقطين بالطريقة التالية:

- على مستوى المتن اشتغل سعيد يقطين على نصين يختلفان من حيث وضعهما الاعتباري والتداولي، وهم «الرواية» و«السيرة الشعبية».

- حقق يقطين نوعا من التكامل في استجلاء البنيات الحكائية لهذين النصين: إذ انصب اهتمامه في دراسة النص الروائي على «الخطاب» (الزمن - السرد - الصيغة)، في حين سيهتم في دراسة السيرة الشعبية بـ «القصة» (الوظائف - العوامل - الفضاء...).

- تبقى الممارسة النقدية لسعيد يقطين محكومة بهواجس تنظيرية، من حيث الحرص على التأطير النظري المكثف للأدوات المفهومية والمصطلحية التي يشتغل عليها.

2 - القراءة العمودية

تنصب الدراسة هنا على نص نقدي واحد، يحمل المواصفات «التمثيلية» للخطاب المدروس. وقد وقع اختيارنا هنا على كتاب الناقد المغربي حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي[147].

وسنعتمد هنا على منهجية تتوخى طابع الشمولية والإجرائية في تحليل مادة الكتاب، ودون الدخول في التفاصيل المتعلقة بمصادر هذه المنهجية وعناصرها المختلفة، وغير ذلك من الجوانب التي أسهبت في الحديث عنها في موضع آخر[148]. أكتفي بالإشارة هنا - بطريقة مكثفة - إلى مستويات هذه القراءة، التي تتصل بالجوانب التالية:

- **الجوانب النظرية والمنهجية**: ينصب التحليل هنا على الأسس النظرية والمنهجية التي اعتمدها الناقد.

- **نظام التأليف**: يقوم هذا المستوى على عمليتين: استخلاص البنية، من خلال تحديد «الملامح المميزة «للنص المدروس، ثم تحديد المتن الذي اشتغل عليه الناقد.

- **نظام الوصف**: يتعلق الأمر هنا بالكشف عن العمليات التي خضع لها النص الإبداعي المدروس، لتكييفه مع المنطلقات النظرية والتصورات القبلية للناقد.

- **نظام الاستدلال والبرهنة**: ينصب الاهتمام هنا على الأداة الحجاجية للناقد بهدف الكشف عن ميكانيزمات التدليل والمحاجة التي يعتمد عليها في عملية الإقناع.

وسنقدم من خلال ما يلي تحليلا للكتاب من خلال المستويات المشار إليها:

2 - 1 - الجوانب النظرية والمنهجية

استهل الأستاذ حسن بحراوي كتابه بمقدمة مقتضبة تعرض من خلالها - بشكل سريع - للجوانب النظرية والمنهجية للدراسة. يكشف الناقد عن موضوع الكتاب بقوله:

«هذه القراءة التي سنقوم بها لبعض عناصر الشكل الروائي تبتغي الانتقال، كما نرجو، بالمعرفة النظرية - الشعرية والنقدية - إلى أفق التحليل البنيوي المنتج. وهي، إذ تعطي الأولوية

للشكل باعتباره الهدف المركزي للممارسة النقدية، بل تسعى، عبر ذلك، إلى بلورة الوظائف الجمالية والغايات الفنية المتجسدة في البناء الشكلي للرواية المغربية»[149].

إذن، سيكون محور الممارسة النقدية هو «الشكل الروائي». وهذا ما يكشف عنه حتى العنوان الذي اختاره للدراسة «بنية الشكل الروائي». وإذا كانت «الأشكال هي لغة الفنون»[150]. على حد تعبير أحد الباحثين، فمن الطبيعي أن تختلف التنظيرات حولها باختلاف المدارس الأدبية والنقدية. لكن المقدمة لا تسعفنا هنا في الخروج بتحديد دقيق لمصطلح «الشكل».

يقف الناقد عند المبررات التي دفعته إلى البحث في هذا الموضوع، وتتمثل في ما لاحظه «من هيمنة للدراسات المضمونية والسوسيولوجية على اتجاهات النقد الروائي ببلادنا، الشيء الذي كان يجعلها تقتصر في الغالب على تحليل الموضوعات والأغراض، وتستغرق في كشف الخلفيات الأيديولوجية وسواها من مضمرات النص»[151].

السؤال الذي يطرح نفسه هو كما يلي: ما المنهج الذي سيعتمده الناقد في تحليل هذا الموضوع، خصوصا إذا علمنا أن الشكل الفني كان محل تنظيرات عدة، انطلاقا من حساسيات منهجيات متباينة؟ يقول الناقد:

«لتحقيق هذه الغاية المتوخاة، فقد اتخذنا البنيوية الشكلية إطارا عاما وتعاملنا معها بوصفها أسلوبا في العمل ومنهجا لبناء النماذج والتصورات وليست معتقدا أو دوغما»[152].

إذن، فدراسة الناقد للرواية المغربية تندرج ضمن التحليل البنيوي، وتحديدا ضمن البنيوية الشكلية. وهذا يعكس مستوى الوضوح النظري الذي يباشر به الناقد موضوعه. وقد سبقت الإشارة في الفصل الأول من هذا الباب إلى وجود تنويعات عدة على محور البنيوية، تتراوح بين البنيوية الشكلية وعلم الدلالة البنائي والبنيوية الأسلوبية...إلخ. وكثيرا ما كان النقاد المغاربة يتعاملون مع هذا الموضوع من دون تحديد دقيق للأطروحة البنيوية التي يريدون تطبيقها.

هناك مظهر إيجابي آخر ينطوي عليه هذا التقديم، وهو أن الناقد لم يجمع - على مستوى المنطلقات المنهجية - على الأقل - بين البنيوية وغيرها من المناهج. مع العلم أن هذه النزعة التركيبية قد شكلت من قبل ثابتا من ثوابت الخطاب المنهجي في النقد المغربي.

إن القضايا التي يمكن تناولها داخل إطار البنيوية الشكلية متعددة، لذلك سيكون من الصعب - من وجهة نظر الناقد - القيام بدراسة شاملة لجميع العناصر الجمالية للرواية المغربية. وكان الخيار الوحيد المتاح له - على حد تعبيره - «هو تكريس هذه الدراسة لبعض قضايا الشكل في الخطاب الروائي المغربي، وتحديدا لمعالجة ثلاثة من أهم عناصره البنائية، وهي المكان والزمان والشخصية»[153].

لذلك يقف النقاد عند أهمية هذه العناصر الثلاثة في تشكيل المادة الحكائية:

فقد وقع الاختيار على المكان بوصفه عنصرا شكليا فاعلا في تأطير المادة الحكائية وتنظيم الأحداث والحوافز، وكذلك بفضل العلائق التي يقيمها مع الشخصيات والأزمنة والرؤيات.

وقد اختِير العنصر الزمني لعلاقته الوطيدة بالمكان، ولقيمته البنيوية التي تفوق. أما الشخصية فقد اختيرت باعتبارها «العنصر الوحيد الذي تتقاطع عنده كل العناصر الشكلية الأخرى بما فيها الإحداثيات الزمنية والمكانية الضرورية لنمو الخطاب الروائي واطراده»[154].

ومع اعترافه المبدئي بأهمية هذه المستويات الثلاثة في تشكيل البنية الحكائية للرواية، فإنه يقر بأنها لا تغني عن معرفة العناصر الأخرى المتبقية للرواية، وبأن النتائج المستخلصة غير قابلة للتعميم. لذلك يعلن الناقد أن الممارسة النقدية ستنفتح على عناصر أخرى مثل السرد ووجهة النظر وصيغة الحكي؛ لما بينها وبين العناصر السابقة من وشائج وصلات تفوق ما بينها من اختلاف وتمايز وانقطاع. ويعتقد أن هذه القراءة الجزئية هي خطوة على طريق الاقتراب من المظاهر التقنية الروائية في تمفصلاتها الكبرى، وذلك بهدف تحليل بنية الشكل في الخطاب الروائي المغربي[155].

إن اختيار الناقد للمنهج البنيوي يلتقي مع حرصه على تجنب أحكام القيمة، هذا ومع اقتناعه بأن بعض هذه الأحكام كان صائبا، فإنه يرى أنها «كانت تقدم في سياق ملتبس ويستدل عليها بطريقة تقوض كل شيء»[156]، ولذلك فهو لم ير الأخذ بها.

حاولنا من خلال ما سبق تقديم صورة عن الجوانب النظرية والمنهجية كما عرضها الناقد من خلال مقدمة الكتاب. ويتبين من خلال ما سبق، أن هذه الجوانب المعروضة غير كافية لتقديم تصور شامل عن المشروع[157] الذي يريد إنجازه من خلال الكتاب.

وسيتدارك الناقد هذا النقص من خلال الممارسة النقدية؛ حيث سيستهل كل باب من الأبواب الثلاثة المشكلة للكتاب بمقدمة نظرية، يقدم من خلالها المعطيات النظرية المختلفة حول القضايا الثلاث التي يشتغل عليها. وبوسع أي قارئ لكتاب «بنية الشكل الروائي» أن يتنبه إلى اتساع المجال الذي خصصه الناقد لعرض الآراء والتصورات البنيوية، بحيث لا نجانب الصواب إذا قلنا إن عمل حسن بحراوي في هذا المجال له طبيعة تنظيرية بالدرجة الأولى. لا نعني بالتنظير هنا وضع نظريات وإبداعها، بل ترجمتها من مصادرها الأصلية، وتقديمها إلى القارئ المغربي والعربي عموما، الذي يفترض أنه يجهل هذه النظريات. ولا شك في أن من الأهداف الضمنية التي وضعها الناقد لكتابه هذا، تقريب هذه النظريات إلى القارئ المغربي، والمساهمة في خلق وعي نقدي جديد من شأنه أن يفتح الأبواب على حساسيات نقدية حديثة. هذا ما يمكن استنتاجه من الفقرات التي خصصها الناقد لنقد ما سماه «الدراسة المضمونية والسوسيولوجية» التقليدية، وكذلك حديثه - بصيغة احتفالية زائدة - عن «المشروع» الذي يقدمه من خلال الكتاب، باعتباره «خطوة جديدة»[158]

على طريق الاقتراب من مظاهر التقنية الروائية. «ومحاولة جديدة للتقدم خطوة إلى الأمام بالدرس النقدي للخطاب الروائي المغربي في ضوء المعطيات الشعرية والنقدية الحديثة»[159].

وإذا كان هذا الهاجس التنظيري استجابة طبيعية وعادية لمتطلبات المرحلة التي كان يمر بها النقد المغربي في ذلك الوقت، فإنه على المستوى الإجرائي قد ورط الناقد: لقد أصبح دوره منحصرا فقط في التبشير بمفاهيم نقدية غربية اعتمادا على نصوص روائية مغربية، بحيث تحولت هذه النصوص إلى مجرد شواهد على ما يقدمه من فروض نظرية.

واستكمالا لعناصر التصور المنهجي الذي قدمه الناقد، سنعمد الآن إلى تقديم صورة عن المعطيات النظرية التي مهد بها للأبواب الثلاثة من الكتاب، باعتبارها تشكل جزءا من البناء المنهجي والنظري الذي سيعتمده الناقد في الممارسة النقدية:

تحت عنوان «في النظرية والمنهج» يستعرض الناقد العدة النظرية التي سيعتمدها في تحليل «بنية المكان في الرواية المغربية».

وبعد عرضه لمختلف التنظيرات التي قدمت حول هذا المكون، يقف - تحديدا - عند مفهوم «التقاطبات المكانية» polarités spatiales[160]، باعتباره مفهوما إجرائيا جعلت منه الشعرية الحديثة الأداة الرئيسية للبحث عن تشكلات المكان، والتنويعات التي يتخذها، والكشف عن العلاقات الضرورية التي تؤلف بين عناصره، لذلك سيعتبره الناقد محور عملية التحليل التي سيقوم بها.

واعتمادا على تنظيرات كل من باشلار Bachlard ولوتمان Lotman وفيسجربر Weisgerber يميز الناقد بين التقاطبات المختلفة التي يعود بعضها إلى مفهوم الأبعاد الفيزيائية الثلاثة، مثل التعارض بين اليسار واليمين، وبين الأعلى والأسفل، وبين الأمام والخلف. ويعود بعضها إلى مفاهيم المسافة أو الاتساع أو الحجم من نوع (قريب/بعيد، صغير/كبير، محدود/لا محدود). وبعضها مستمد من مفهوم الإضاءة (مظلم/مضاء، أسود/أبيض)، إلى غير ذلك من التقاطبات ذات الميكانيزمات المعقدة التي لا يلغي بعضها بعضا، بل تتكامل فيما بينها لتقدم المفاهيم العامة التي تسعفه في فهم كيفية تنظيم واشتغال المادة المكانية[161].

وأما الملاحظات التي يمكن تقديمها بشأن هذه التوطئة النظرية فهي كما يلي:

أ - نلاحظ أن الناقد يتحدث عن «الفضاء» و«المكان» بمعنى واحد، على الرغم من أن مصطلح الفضاء له طابع شمولي، فهو يحيل على العالم الواسع الذي يشمل مجموع الأحداث الروائية. أما المكان فلا يشكل إلا مجالا جزئيا من مجالات الفضاء الروائي، ويتمثل في الفضاء الجغرافي(L'espace géographique). لكن التنظيرات البنيوية تتحدث - بالإضافة إلى الفضاء الجغرافي الذي هو المعادل للمكان - عن أفضية أخرى من قبيل «الفضاء النصي» l'espace textuel[162]، و«الفضاء الدلالي» L'espace sémantique[163].

ب - يتضح من خلال التوطئة النظرية أن الناقد يجرد المكان من الحضور الإنساني، ويقتصر على وصف وتصوير مكوناته بطريقة موضوعية دون أن يتجاوز ذلك إلى الكشف عن الوظيفة الإنسانية التي تشغله، وتعطيه امتلاءه الدلالي[164].

وهذه الطريقة في الوصف جد محدودة، لأنه - على حد تعبير ويليك ووارين - «إذا وصفت البيت فقد وصفت الإنسان، فالبيوت تعبر عن أصحابها، وهي تفعل فعل الجو في نفوس الآخرين الذين يجب عليهم أن يعيشوا فيه»[165]. ثم إن جاستون باشلار نفسه الذي اعتمده الناقد في مراجعه النظرية يقول في دراسته عن «جمالية المكان»:

«إن المسألة الجوهرية في البيت هي رؤية ساكنه له، باعتباره مكانا مارس فيه أحلام اليقظة والتخيل»[166]. بعد هذه الملاحظات سننتقل إلى تقديم صورة عن الجوانب المنهجية المتصلة بالزمن، كما قدمها الناقد في مقدمة الباب الثاني، وذلك تحت عنوان: «الزمن في الرواية: تصورات ونماذج».

يرى الناقد اعتمادا على مبادئ الشعرية الحديثة أن الحركة الداخلية للسرد تشتمل على بعدين متقاطعين: بعد أفقي وبعد عمودي[167]: «يتمثل البعد الأفقي في التغيرات الزمنية العارضة التي تلحق القصة دون الخطاب وتؤدي إلى إحدى مفارقتين: الاستذكار، ويدل على العودة إلى الوراء لاسترجاع فترة ماضية، والاستشراف ويفيد التطلع إلى فترة مقبلة أو أحداث قادمة»[168].

وأما البعد العمودي فتمثله - على حد تعبيره - «التغيرات التي تطرأ على القصة والخطاب معا»[169]. وترتبط بوتيرة سرد الأحداث من حيث سرعتها أو بطؤها، وتشتمل على مظهرين رئيسيين:

يتمثل المظهر الأول في السرد التلخيصي récit sommaire «ويقضي باستعمال صيغ حكائية تختزل زمن القصة وتقلصه إلى الحد الأدنى»[170]. ثم الحذف Ellipse «ويؤشر إلى الثغرات الواقعة في التسلسل الزمني ويتميز بإسقاط مرحلة بكاملها من زمن القصة»[171]. أما المظهر الثاني فله شكلان: السرد المشهدي récit scénique، الذي يُركَّز فيه على المشاهد الحوارية «فتختفي الأحداث مؤقتا وتعرض أمامنا تدخلات الشخصيات كما هي في النص»[172]. الوقف pause الذي يتخذ «شكل وقفة وصفية أو تحليل لنفسية الشخصيات أو استطراد من أي نوع»[173].

سنحاول - في ما يلي - تقديم ملاحظات حول الجوانب المنهجية لبنية الزمن الروائي كما قدمها الناقد، لنرى إلى أي حد كان الناقد وفيا للمعطيات النظرية للمنهج البنيوي الذي أعلن عن تبنيه:

أ- يحلل الناقد التغيرات الزمنية من خلال ما يسميه «البعدين الأفقي والعمودي»، ويبدو أن تقديم المادة النظرية من خلال هذين المحورين لا يسلم من بعض الغموض، فضلا على أنه غير

متداول في التحليلات السردية البنيوية، وبما أن الناقد يحيل هنا - بالدرجة الأولى - إلى تنظيرات جيرار جينيت فقد كان من الأنسب أن يتبنى التصنيف الذي قدمه في هذا الإطار؛ فقد أدرج «الاستذكار» و«الاستشراف» ضمن محور «التنظيم» Ordre [174]. أما «التلخيص» و«الحذف» و«القطع» و«الوقف» فتندرج ضمن محور المدة La durée [175]، ولا أحتاج إلى التنبيه على أن الملاحظة المقدمة هنا تتجاوز الجوانب الاصطلاحية إلى التصور.

ب - يبدو أن الناقد لم يبرز - بما فيه الكفاية - الأساس الذي تقوم عليه هذه «التغيرات الزمنية»، المتمثل أساسا في مقولة «المفارقات السردية» les anachronies Narratives، وهي مقولة رائجة في الأدبيات البنيوية.

صحيح، إن الحديث عن «الاستذكار» و«الاسترجاع» مثلا، يحيل ضمنيا إلى هذا الجانب، ولكن يبدو أن هذه المسألة كانت في حاجة إلى معالجة نظرية مستقلة، لأنها تشكل - كما ذكرت سابقا - الأساس الذي تقوم عليه النظرية البنيوية حول الزمن.

وهذا ما يفسر خطأ وقع فيه الناقد، حين ميز بين البعدين «الأفقي» و«العمودي» على أساس أن الأول يتمثل في التغيرات التي «تلحق القصة دون الخطاب»، والثاني يتمثل في «التغيرات التي تطرأ على القصة والخطاب معا»، على حد تعبيره. والحقيقة أن هذين البعدين معا مظهر من مظاهر التفاوت بين زمن القصة وزمن السرد (أو الخطاب)، ولذلك لا معنى للتخصيص الذي يقدمه الناقد هنا.

ويمكن - في الأخير - تقديم صورة عن الجوانب النظرية والمنهجية التي مهد بها لدراسته عن «الشخصية الروائية» وقد أفرد لها مبحثا نظريا خاصا:

يستعرض الناقد - في البداية - سريعا أهم المشكلات المتصلة بمفهوم الشخصية[176] ثم يقدم - بعد ذلك - أهم التيبولوجيات Typologies الشكلية في تصنيف الشخصيات، كما ظهرت في النقد البنيوي. ويعني بالتيبولوجيات هنا «تصنيفات تحاول أن تبحث في أنواع الشخصيات من حيث تعددها وتطابقها أو تقاطعها، وذلك بالاعتماد على أسس نظرية واشتراطات منهجية محددة»[177].

من أهم التيبولوجيات التي استعرضها الناقد ما يلي:

- تيبولوجية فيليب هامون، الذي يصنف فيها الشخصيات إلى ثلاث فئات، يرى أنها تغطي مجموع الإنتاج الروائي[178].

- تيبولوجية فلاديمير بروب، الذي حلل مجموعة من الحكايات الروسية، ثم انتهى إلى تحديد سبعة مجالات لحركة الشخصيات[179].

- تيبولوجية سوريو الذي أعد نموذجا عامليا يتكون من ست وحدات، يطلق عليها «وظائف درامية»[180].

- تيبولوجية جريماس، التي اعتمد فيها على الإرث المنهجي الذي خلفه «بروب» وسوريو.

وسيتوصل الناقد اعتمادا على هذه النماذج إلى صياغة تيبولوجية خاصة لرصد عالم الشخصيات، مستعينا بمفهوم النموذج الثلاثي Modèle Triadique، باعتباره وسيلة إجرائية تقتضي توزيع الشخصيات إلى ثلاثة نماذج كبرى، يشتمل كل واحد منها على ثلاثة تفريعات، يطلق عليها الناقد «النماذج الصغرى»، تغطي مختلف التنويعات الموجودة ضمن كل نموذج:

أ - يتمثل النموذج الأول في «الشخصية الجاذبة»، وقد مثل لهذه الشخصية بثلاثة نماذج صغرى تتضح فيها مظاهر الانجذاب بمختلف تلويناتها: شخصية «الشيخ»[181]، شخصية المناضل[182] ، شخصية المرأة[183].

ب - يتمثل النموذج الثاني في «الشخصية المرهوبة الجانب». هذا النموذج مقابل للشخصية الجاذبة في اللعبة الروائية، وذلك من خلال تأكيد حضور مبدأ التنافر كبديل نوعي لمبدأ التجاذب السالف الذكر. وقد اختار الناقد لتمثيل «الشخصية المرهوبة» ثلاثة نماذج صغرى، هي كما يلي: شخصية الأب[184] شخصية الإقطاعي[185]، شخصية المستعمر[186].

ج - يتمثل النموذج الثالث في «الشخصيات ذات الكثافة السيكولوجية»، يمثل هذا النموذج شخصيات تعاني تعقيدا في تركيبها النفسي، ما يعيقها عن الاندماج الاجتماعي والنفسي مع المحيط. ويحيل الناقد هنا إلى ثلاثة أمثلة: شخصية اللقيط[187]، وشخصية الشاذ جنسيا[188] والشخصية المركبة[189]. باختصار شديد سنعرض لأهم القضايا النظرية التي مهد بها الناقد للمبحث الخاص بالشخصية. وكما دأبنا على ذلك في ما تقدم من التحليل، سنقدم من - خلال ما يلي - أهم الملاحظات التي يثيرها هذا التقديم النظري:

يقدم «حسن بحراوي» التيبولوجية التي صاغها باعتبارها بديلا لتيبولوجية النقاد البنيويين (هامون - بروب - جريماس - سوريو). يمكن القول في - هذا الإطار - إن التيبولوجية عند البنيويين يفترض فيها أن تكون أقرب إلى قاعدة منطقية مجردة، استخلصت من النصوص السردية بالطريقة نفسها التي استخلصت بها قواعد النحو والبلاغة. كما يفترض فيها أيضا أن تكون على درجة عالية من الشمولية والتجريد. وبحكم الطبيعة المنطقية والقوة الإجرائية لهذه التيبولوجيات ينبغي أن تكون لها القابلية للتطبيق على كل النصوص السردية.

لا أعتقد أن هذه المواصفات تتوافر في التيبولوجية التي صاغها «حسن بحراوي»، القائمة على النماذج الثلاثة (نموذج الشخصية الجاذبة - نموذج الشخصية المرهوبة الجانب - نموذج الشخصية ذات الكثافة السيكولوجية) ما المانع من إضافة نماذج أخرى هنا: نموذج الشخصية الكارزمية، أو نموذج الشخصية الكوميدية مثلا...؟ من هنا يتضح أن صفتي الشمولية والتجريد اللتين ينبغي توافرهما في كل تيبولوجية لا تتحققان هنا.

ثم إن تيبولوجية حسن بحراوي قائمة على أساس تشخيص الخصائص السلوكية والنفسية والمزاجية، التي يمكن أن ندرجها ضمن ما يسميه هنري جيمس ب - «الطبع»Caracter. وهي

بهذا التحديد أقرب إلى النقد التقليدي الذي كان ينظر إلى الشخصية باعتبارها كائنا من لحم ودم، منه إلى النقد البنيوي، الذي يعتبر الشخصية كائنا من ورق. تماما كما قدمتها ناتالي ساروت Nathali Saraute بقولها: إن الشخصية «فقدت كل شيء: أجدادها ومسكنها [...] وأملاكها [...] وجسدها ووجهها [...] ومزاجها بل واسمها أيضا»(190).

ويبقى السؤال الأساس الذي يمكن طرحه هنا: إلى أي حد ستسعف هذه الأدوات التحليلية الناقد في الكشف عن الشكل الفني للرواية المغربية؟ ذلك ما سيتضح من خلال المباحث التالية.

2 - 2 - نظام التأليف

- **بنية المؤلف:**

قدم المؤلف مادة الكتاب في ثلاثة أبواب، سنعرض من خلال ما يلي لخطاطته التأليفية بالطريقة التالية:

خصص الباب الأول لتحليل بنية المكان في الرواية المغربية. وقد اعتمد على مبدأ «التقاطبات المكانية»(191)، أتاح له هذا المفهوم دراسة المكان من حيث هو مسرح لثنائيات وتقاطبات تخلق التوتر الاعتيادي بين عناصر الفضاء الروائي، وتعطيه طابعه الجدلي وتجربته الخاصة. غير أن التقاطب الأساس الذي ركز عليه الناقد هو التقاطب المكاني بين «الإقامة» و«الانتقال»(192). وتجنبا للطبيعة الانشطارية لمبدأ التقاطب يقتصر الناقد على دراسة نموذج واحد من كل طرف من طرفي التقاطب الأصلي. لذلك فهو يوزع الطرف الأول (أماكن الإقامة) إلى إقامة «اختيارية» وإقامة «إجبارية»(193)، وقد مثل للأولى بفضاء البيوت(194)، والثانية بفضاء السجن(195). وقسم الطرف الثاني (أماكن الانتقال) إلى أماكن انتقال عمومية(196) وأماكن انتقال خصوصية(197)، وقد مثل للأولى بفضاء الأحياء وللثانية بفضاء المقهى.

وفي مرحلة لاحقة سيكشف الناقد عن شبكة التقاطبات الإضافية الملحقة بكل طرف على حدة، فميز داخل فضاء البيوت بين «فضاء البيت الشعبي» و«فضاء البيت الراقي». وداخل فضاء السجن بين «فضاء الزنزانة» و«فضاء الفسحة» و«فضاء المزار».

وعلى مستوى «الحي» يميز بين «الحي الشعبي» و«الحي الراقي». أما «المقهى» فقد اتخذ في الرواية المغربية عدة دلالات مرجعية؛ فهو تارة فضاء عطالة وخمول فكري، وتارة فضاء للشبهات، وتارة فضاء للمعرفة والنقاش الفكري، كما تتحول المقهى أحيانا إلى مجال لممارسة العنف.

لقد اعتمد الناقد في تحليله لبنية المكان في الرواية المغربية على ما أسماه مبدأ «التقاطبات المكانية»، التي تأتي في شكل ثنائيات ضدية تجمع بين عناصر متعارضة. لكن الملاحظ أن الناقد لم يستطع تعميم هذا النموذج التحليلي على مختلف عناصر المادة التي تعامل معها، ما يسمح بتقديم ملاحظات بالطريقة التالية:

- على مستوى التصنيف كان الناقد يتجاوز - أحيانا - الشكل الثنائي إلى الثلاثي والرباعي؛ فحينما يتحدث الناقد عن شبكة التقاطبات الإضافية الملحقة بـ«السجن» يشير إلى ثلاثة عناصر هي: الزنزانة - الفسحة - المزار. تصدق الملاحظة نفسها على التقاطبات الملحقة بـ «المقهى» المتمثلة في: فضاء عطالة - فضاء شبهات - فضاء للمعرفة - مسرح للعنف.

بمثل هذه التصنيفات الثلاثية أحيانا، والرباعية أحيانا أخرى، يكون الناقد قد خرج عن خاصية أساسية لمبدأ «التقاطب»، كما حددها في المقدمة النظرية للكتاب، المتمثلة في التصنيف الثنائي.

- أما على مستوى العلاقة بين عناصر التقاطب فإنها لم تكن دائما علاقة تضاد، كما عبر عن ذلك على المستوى النظري. فإذا تأملنا العناصر الثلاثة داخل فضاء السجن (الزنزانة - الفسحة - المزار) فإن العلاقة بينها ليست ضدية، بل هي علاقة «تضمن»، على اعتبار أن هناك مجالا واحدا يتضمنها جميعا وهو «السجن».

ومن هنا يتضح أن الخاصية الثانية لمبدأ «التقاطب» - المتمثلة في العلاقة الضدية - لم تكن حاضرة في جميع مراحل التحليل. هذا مع أن الناقد قد صرح بأنه استوحى نموذجه التحليلي من الشعرية الحديثة! ومن المعلوم أن النقاد الشعريين كانوا حريصين على تأسيس «معايير» Normes يمكن تعميمها وتطبيقها على مختلف النصوص[198]، كما أن بعض الباحثين في مجال «الإبيستمولوجية التحليلية» Epistémologie Analytique ركزوا على «القابلية للوصف»[199] و«القابلية لإعادة الاستخدام»[200] بوصفهما أهم المقاييس لتحديد الطابع العلمي للنظرية الأدبية.

وسنحاول الآن تقديم وصف لبنية الزمن في الرواية المغربية كما عرضها الناقد في الباب الثاني من الكتاب، وسنلتزم بالتقسيم نفسه الذي تمت الإشارة إليه في عرض الجوانب النظرية والمنهجية للكتاب.

ونبدأ بالبعد الأفقي لحركة الزمن السردي الذي يشكله كل من «الاستذكار»[201] و«الاستشراف»[202] باعتبارهما تقنيتين حاسمتين في تحريف زمنية القصة، وإرباك خطيتها المتنامية.

ويستنتج الناقد أن «الاستذكار» اتُخذ في الرواية المغربية ليكون في خدمة السرد القصصي، وليلبي وظائف ذات صلة وثيقة بالحكي، من جملتها اعتماد «الاستذكار» لملء الفجوات الحكائية التي تحصل في التسلسل الزمني للأحداث.

ويلاحظ الناقد أن هناك تفاوتا على مستوى توظيف «الاستذكار» في الرواية المغربية:

- هناك تفاوت على مستوى طول أو قصر الفترة التي تمثل الاستذكار، وهذا ما يطلق عليه الناقد «المدى» [203]، ويتراوح هذا التفاوت بين عشرات السنين وبضعة أيام.

- هناك تفاوت على مستوى «إظهار» أو «إضمار» مدة الفترة المعنية بالاستذكار، وهو ما يسميه «السعة»[204]. وهذا يعني أن - في الرواية المغربية - استذكارا محددا بزمن معلوم، واستذكارا غير محدد.

هذا عن «الاستذكار» باعتباره تقنية تنقل الزمن - أفقيا - إلى الوراء. أما «الاستشراف» فينقل الزمن - على المحور الأفقي نفسه - إلى الأمام هذه المرة. ويلاحظ الناقد - في البداية - أن «الاستذكار» أكثر تواترا في الرواية المغربية من «الاستشراف»، ثم يفصل الحديث - بعد ذلك - في تعدد مظاهر وأوجه «الاستشراف» ولكنه ركز على مظهرين مهمين هما: «الاستشراف كتمهيد»[205]، و«الاستشراف كإعلان»[206].

أما البعد العمودي فإنه يشكل النسق الداخلي لحركة الزمن السردي في الرواية المغربية. وتفصيل ذلك أن تسريع أو إبطاء السرد ظاهرة زمنية لها دور بارز في بناء الرواية، خصوصا عند المقارنة بين زمن القصة وزمن الخطاب. ففي حالتي «الخلاصة والحذف» يكون هناك اختزال لفترة طويلة من القصة، من خلال عرضها في حيز صغير من الخطاب.

ووفقا لتنظيرات جيرار جينيت يميز الناقد بين نوعين من الحذف: الحذف المحدد زمنيا، والحذف غير المحدد[207]، ويلاحظ الناقد - في هذا الإطار - أن أغلب النماذج من هذه التقنية تدخل في النوع الأول، أي الحذف المقرون بتحديد زمني صريح أو ضمني.

ومن خلال عمليات فحص النصوص يستنتج الناقد أن الشكل السائد في الرواية المغربية هو «الحذف المعلن».

كما تناول الناقد البعد العمودي لحركة الزمن من خلال تقنيتي «المشهد» و«الوقفة الوصفية». وقد اتخذت الرواية المغربية من المشهد وسيلة لاستهلال المقطع السردي، ويكون ذلك - في الغالب - في بداية الفصل. كما قد يكون المشهد تذييلا للمقطع السردي، في ختام الفصل أو نهاية الرواية، ويأتي - في هذه الحالة - تسجيلا لمواقف الشخصيات أو إعلانا عن اهتداء إلى حل نهائي.

يتمثل المظهر الثاني لتباطؤ السرد في الوقفة الوصفية، ويتم من خلال تقليص الزمن القصصي إلى حده الأدنى مقابل تمديد مساحة الخطاب[208]. وإذا كان «فيليب هامون» قد صنف الوصف إلى ثلاثة أنواع (الوصف بالنظر - الوصف بالحديث - الوصف بالعمل على الشيء الموصوف) فإن الناقد قد اختار التركيز على النوع الأول (الوصف بالنظر)، وذلك راجع إلى وفرة الوقفات الوصفية القائمة على الرؤية البصرية، في الرواية المغربية.

بعد هذا العرض الواصف لبنية الزمن في الرواية المغربية، سنحاول تقديم ملاحظات حول طبيعة البناء الذي خضعت له المادة المقدمة ضمن المبحث المذكور:

الملاحظة الأساسية التي يمكن تقديمها هنا، هي أن الناقد اهتم كثيرا ب- «الوصف» في إطار تحليله لتقنية «الوقفة». وتبقى الإشارة هنا إلى أن هناك فعلا علاقة بين المبحثين؛ فالوقفة تحصل غالبا عندما يُعطِّل الراوي حركة السرد الروائي، مع التركيز على الأشياء أو الأشخاص أو الأماكن. لكن مع ذلك لا ينبغي الخلط بين المبحثين (الوقفة والوصف) إلى درجة انطماس الحدود بينهما.

بالرجوع إلى بعض المصادر المنهجية التي اعتمدها الناقد في التقديم النظري لتقنية «الوقفة» يتأكد الالتباس والخلط المشار إليهما سابقا. إن المادة النظرية المقدمة هنا - في أغلبها - مأخوذة من مباحث خاصة بالوصف:

لقد تحدث الناقد عن «وظيفة» الوقفة الوصفية، ومن بين الشواهد التي اعتمدها في هذا الإطار رأي الناقد الفرنسي جيرار جينيت، الذي يميز فيه بين «الوظيفة التزيينية» و«الوظيفة التفسيرية». هذا مع العلم أن جيرار جينيت تحدث عن الوظيفتين في نطاق حديثه عن الوصف لا عن الزمن[209]. كما تحدث عن علاقة «الوقفة» ببعض البنيات الحكائية الأخرى، خاصة السرد. وقد أورد كلاما لـ رولان بورنوف Bourneuf وأولي Oullet ميزا فيه بين السرد والوصف. الأول بوصفه «التتابع الزمني للأحداث» والثاني يمثل «الأشياء المتجاورة والمتقاطعة في المكان». وأشير هنا إلى أن هذا التمييز قدمه الناقدان الفرنسيان وهما بصدد الحديث عن الوصف[210].

- تصدق الملاحظة نفسها على استشهاده بكلام لـ جان ريكاردو، وهو يتحدث عن الوسائل التعبيرية والأسلوبية الموظفة في كل من السرد والوصف: الصفات والنعوت في الوصف والأفعال في جانب السرد[211].

سنحاول الآن تقديم ملاحظات حول «بنية» الباب الأخير من الكتاب. وبما أن طبيعة مرحلة التحليل التي نحن بصددها تقتضي دراسة الجوانب التنظيمية والصورية للخطاب المدروس، فإننا سنركز أكثر على تقنية «التيبولوجية»، بوصفها الجهاز التمثيلي الصوري الذي اعتمده الناقد في التصنيف. ولا شك في أن هذه الأداة الوصفية قد أضفت على الدراسة (الخاصة بالشخصية) طابع الاتساق الشكلي، ووفرت لها نوعا من الوحدة المرجعية. لكن - مع ذلك - هذا لا يمنع من تسجيل بعض الملاحظات:

يمكن وصف التصنيف الذي قدمه الناقد هنا بأنه أقرب إلى ما يمكن تسميته بـ «تيبولوجية مضمونية»، وذلك لأنه يصنف الشخصيات على أساس قوامها النفسي أو الاجتماعي أو الاقتصادي. وهذا ما تكشف عنه العينات التي اعتمدها في التحليل (الشيخ - المناضل - المرأة - الأب - الإقطاعي - اللقيط - الشاذ...إلخ). وهذا من شأنه أن يعيد الشخصية إلى المفهوم الإحالي المرجعي، الذي ينظر إليها بوصفها ذاتا لها كيانها النفسي والاجتماعي والإنساني (عمر - جنس - خصائص نفسية - انتماء اجتماعي وطبقي... إلخ).

ومن المعروف أن النقاد البنيويين قد انتقدوا هذا التصور، وذلك من خلال الدعوة إلى المقاربة «الوصفية الوظيفية» للشخصية، بدل المقاربة «الوصفية الانعاتية» لها la description qualificative، وهذا جانب من الجوانب التي يعكسها الإعلان عن «موت الشخصية» كما نظر إليه النقاد البنيويون. ذلك «أن التحليل البنيوي الحريص على عدم تحديد الشخصية بجوهر نفسي، قد سعى إلى حد الآن، ومن خلال فرضيات مختلفة [...] إلى تعريف الشخصية لا ككيان بل كعنصر مساهم» [212].

وهذا التنظير استتبع التفكير في صياغة أدوات إجرائية تخلص الشخصية من مفهومها الإحالي المرجعي، فظهرت المقاربات البنيوية المختلفة للشخصية تحت عناوين متنوعة: الوظائف - العوامل - الأفعال... إلخ . ولعل القاسم المشترك بين هذه المقاربات هو نظرتها إلى الشخصية بوصفها مجرد علامة ذات وظيفة ضمن نسق من العلامات، أي عبارة عن آلة ذات دور أو وظيفة في الجهاز السردي.

إلى هنا نكون قد قدمنا صورة عن بنية الكتاب بأبوابه الثلاثة، وقد أفردنا لكل باب ملاحظات خاصة. لكن هناك ملاحظات أخرى لها علاقة ببنية الكتاب بشكل عام، ولا تخص بابا واحدا من أبواب الدراسة، لذلك آثرنا تقديمها مرة واحدة بعد الانتهاء من عرض بنية الكتاب، تجنبا للتكرار:

- أول ما يمكن تسجيله هنا هو هيمنة ما يمكن تسميته «النزعة الذرية» Atomiste [213] القائمة على أساس عزل وتفتيت الظواهر. وهذا ما يمكن ملاحظته من خلال ميل الناقد إلى التجزيء والتتبع الدقيق والتفصيلي للقضايا إلى درجة التمحل أحيانا. هذه الظاهرة حاضرة بكثرة في البابين الأول والثاني، وبنسبة أقل في الباب الثالث. فمثلا بنية الزمن يتناولها الناقد على مستويين: البعد الأفقي والبعد العمودي. البعدي العمودي يتفرع إلى «تسريع السرد» و«تعطيل السرد». تسريع السرد يتفرع إلى «الحذف» و«الخلاصة». يكون الحذف «معلنا» أو «ضمنيا» أو «افتراضيا». «الحذف المعلن» يمكن أن يقدم (تقديم الإعلان) أو يؤخر (تأخير الإعلان)... وهكذا.

- إن العناوين التي اختارها الناقد لأبواب الدراسة تعطي الانطباع بأن الناقد سيعمل على الكشف عن البنيات الشكلية للرواية المغربية (بنية المكان في الرواية المغربية - البنية الزمنية في الرواية المغربية ...إلخ)، لكن بعد قراءة المادة المقدمة من خلال أبواب الدراسة لا يستطيع القارئ الخروج بتصور شمولي عن أي بنية من البنى الحكائية الثلاث التي تناولها الناقد بالتحليل. ويبدو أن الناقد قد تنبه إلى هذا الخلل، وحاول تبريره بقوله:

«إن عناصر الشكل الروائي هي من التنوع والاتساع بحيث لا يمكن أن يكون إدراكها مباشرا أو كليا بدون اللجوء إلى الافتراض واستعمال النظرة التجزيئية» [214].

وأعتقد أن هذه النزعة التجزيئية التي هيمنت على الخطاب لا تستقيم مع الأسس الفلسفية للمدرسة البنيوية، التي قامت أساسا على مبدأ «النسق» أو «البناء»، وهو مبدأ يقتضي اعتبار النص في كليته لا في أجزائه المستقلة، أما العناصر المكونة للبناء فلا قيمة لها إلا في انتظامها ضمن ذلك النسق العام[215].

- التصنيف الثلاثي الذي اعتمده الناقد لا يستوعب جميع القضايا المهمة التي خصَّبتها البنيوية في مقاربتها للجنس الروائي. ويبدو أن الناقد كان على وعي بمحدودية الاختيار الذي اعتمده. وهذا ما عبر عنه في مقدمة الكتاب بقوله:

«ومع اعترافنا المبدئي بأن هذه العناصر الثلاثة [يقصد بها الفضاء والزمن والشخصية]، على خصوبتها وأهميتها، لا تغني عن معرفة العناصر الأخرى المتبقية، وبأن النتائج المستخلصة من دراستها لا تكون قابلة للتعميم... فإن هاجس التركيز ونشدان المردودية قد جنح بنا إلى اتخاذ هذه الخطة الثلاثية التي تحصر موضوعنا في ثلاثة نماذج تمثيلية دالة، ليس غير»[216].

وسنرى فيما بعد - من خلال تحليل الممارسة النقدية للناقد - كيف سيتدارك هذا النقص، وذلك من خلال توسيع نطاق المباحث الثلاثة لتستوعب بعض القضايا الغائبة عن التصنيف الثلاثي، مثل السرد ووجهة النظر وصيغة الحكي... إلخ.

- على مستوى التنظيم الداخلي لمادة الكتاب، يلاحظ أن هناك اتساعا للحجم الذي خصصه الناقد لتقديم المادة النظرية. فقد كان يسهب في التأطير النظري للبنيات الحكائية التي يعرضها، ثم يعمد بعد ذلك إلى تقديم الشواهد والأمثلة التي تؤكد الجوانب النظرية المعروضة، لذلك فقد كان الناقد مضطرا إلى توسيع المتن إلى أقصى الحدود، وذلك حتى يستطيع التمثيل لجميع الافتراضات النظرية التي يقدمها. وستتضح هذه الفكرة أكثر من خلال تناولنا العنصر الثاني في مبحث «نظام التأليف»:

- **المتن:**

لا نجد في مقدمة الكتاب تحديدا مباشرا للمتن الذي سيشتغل عليه الناقد في الدراسة. أما عنوان الكتاب فهو يحيل على الرواية المغربية بشكل عام، وسنجد في المقدمة ما يؤكد هذا المنحى الشمولي. يقول الناقد:

«أما بشأن المتن فقد اتخذنا نصوص الرواية المغربية مجالا متسعا للبحث من دون قيد أو شرط، وذلك لاعتقادنا أن جوهر الشكل ينفي كل شرطية مسبقة... ثم لأنه لم يوجد بعد، في روايتنا، ذلك التراكم والتنوع الضروريان لتطور بحث يقوم على تحليل عدد محدود من النصوص»[217].

واضح من خلال هذه القولة أن الحقل العام الذي يشتغل عليه الناقد هو الرواية المغربية، دون وضع مقاييس محددة لحصر المتن، وتمكن مناقشة ما أورده الناقد في تبريره لعدم انتقاء النصوص بالطريقة التالية:

يتصل المبرر الأول بموضوع الدراسة، الذي يستهدف - وفق رأيه - الكشف عن الجوانب الشكلية البنائية للنصوص الروائية المدروسة. البحث في هذا الموضوع لا يسمح - في نظر الناقد - بوضع شروط مسبقة لانتقاء المتن.

ولكن لا يبدو أن البحث في الجوانب الشكلية يستلزم - بالضرورة - الاشتغال على متن واسع. بل العكس هو الصحيح؛ إن اعتماد المتن المحدود يتيح للدارس القيام بإجراءات الوصف التقني والشكلي بصورة منهجية ومنظمة. ولتأكيد هذه الفكرة يمكن التذكير بأن أغلب الدراسات التي كانت تؤسس للمشروع الشكلاني والبنيوي في الغرب قد اشتغلت بالأساس على نصوص سردية محدودة. وهذا ما كان يسمح للدارسين بالوصول إلى نتائج أكيدة. في مقابل الدراسات التقليدية التي كانت تعنى - بالدرجة الأولى - بجمع أكبر عدد ممكن من النصوص ذات الصلة القريبة أو البعيدة بالموضوع المدروس، حتى أن الناقد الروسي إيخنباوم يشبه هذه الدراسات بـ «الشرطة التي تريد أن تعتقل أحدا فتصادر على سبيل الحظ كل ما وجدت في حجرته، وحتى الناس الذين يعبرون الطريق القريبة منها»[218].

ثم إن هذا المبرر يلامس قضية على جانب مهم من الأهمية، تتعلق بصلة المتن بالمنهج المعتمد في التحليل وموقع كل منهما إزاء الآخر: فالأصل في الممارسة النقدية أن يكون النص سابقا للمنهج، بمعنى أن طبيعة المتن الإبداعي هي التي تحدد الخيار المنهجي المعتمد في التحليل. أما أن يقوم الناقد - منذ البداية - باختيار رؤية منهجية معينة، ثم يبحث - بعد ذلك - عن النص الملائم لهذه الرؤية، فإن هذا إجراء نقدي غير مناسب، لأن الممارسة النقدية تصبح - في هذه الحالة - مقلوبة؛ إذ يتحول النص إلى مجرد شاهد على صحة النظرية! وكثيرا ما أشار الباحثون في نقد النقد إلى أخطاء من هذا القبيل[219].

المبرر الثاني الذي أورده الناقد في القولة السالفة الذكر، يتصل بغياب تراكم وتنوع في النصوص يسمحان بتحديد المتن. وأعتقد هنا أن حجم لائحة الروايات التي أثبتها ضمن المراجع كاف لنقض هذه الفكرة. إذ أورد فيها أكثر من ثلاثين رواية. تغطي نحو عقدين من الزمن (من 1963 تاريخ صدور أقدم نص روائي اعتمده الناقد، وهو «ضحايا حب لمحمد بن التهامي، إلى 1983 تاريخ صدور روايات مثل «رحيل البحر» و«بدر زمانه» و«مجنون الأمل»). تتنوع هذه الروايات بصورة كبيرة، سواء على مستوى الأشكال الفنية والجمالية أو على مستوى الأبعاد الدلالية والموضوعاتية.

تشعب المتن له علاقة بظاهرة سبقت الإشارة إليها في موضع سابق من البحث، تتمثل في هيمنة الطابع التنظيري على الدراسة، ذلك أن تعددية نصوص المتن تتيح للناقد إمكان التمثيل للمعطيات النظرية التي يقدمها. لكن يبدو أن هذا المتن - على اتساعه - لم يكف الناقد لتغطية المادة النظرية الغزيرة التي قدمها، هذا ما يمكن استنتاجه من تقديمه أحيانا لبعض

الجوانب النظرية دون أن يجد الشواهد المناسبة لها من داخل المتن الذي يشتغل عليه، فمثلا بعد حديثه عن أحد مظاهر «الحذف المعلن» يقول: «وهذا النوع من تأجيل الإعلان عن مدة الحذف نادر الاستعمال في الرواية المغربية»[220].

ولنا أن نتساءل هنا: ما الداعي إلى عرض هذه التقنية إذا كانت الرواية المغربية لا تسعفه في تقديم أمثلة لها؟ طبعا الجواب واضح: لقد أصبح التنظير هو محور الممارسة النقدية أما النص فهو مجرد أداة للتعريف بالنظرية.

يمكن التساؤل الآن: ما طبيعة التوزيع الذي خضع له هذا المتن؟

● لا يخضع الناقد نصوص المتن للترتيب التاريخي (من حيث تاريخ الصدور)، وهذا أمر طبيعي مادام منطلق الدراسة هو التحليل البنيوي الذي يعتبر النصوص بنى ثابتة مستقرة. وقد أوضح الناقدان تودوروف وديكرو هذه المفارقة بين المقاربة التاريخية التعاقبية وبين المقاربة الوصفية البنيوية بقولهما:

«ينبغي للتاريخ الأدبي ألا يتطابق مع الدراسة المحايثة - التي نسميها قراءة أو وصفا - التي تبحث عن إعادة بناء نظام النص، هذا النوع الأخير من الدراسة يتناول موضوعه في التزامني إن صح التعبير. التاريخ ينبغي أن يرتبط في الانتقال من نظام إلى آخر، أي إلى التعاقبي»[221].

● هناك تفاوت على مستوى عدد النصوص التي تعرض لها الدراسة في كل مبحث من مباحث الكتاب، فإذا كان الناقد قد تعرض في حديثه عن «أماكن الإقامة الإجبارية» - لنحو13 نصا روائيا، فإنه قد اكتفى بنصين روائيين فقط في دراسته لـ «أماكن الإقامة الاختيارية».

هذا الجانب له علاقة بتفاوت آخر على مستوى حجم النص المستشهد به، ويتراوح - عموما - بين العبارة الواحدة والفقرة والفقرات.

● أغلبية النصوص تكررت الإشارة إليها في مباحث وأبواب الدراسة، هذا التكرار راجع في الأساس إلى هيمنة النزعة التجزيئية، التي سبق الحديث عنها. من النصوص الروائية الحاضرة في أغلب مباحث الكتاب: دفنا الماضي - اليتيم - الريح الشتوية.

لقد تم الحديث سابقا عن اتساع المتن الذي تناوله الناقد بالدراسة والتحليل، فإلى أي حد سيتمكن من استيعاب هذا المتن؟

ذلك ما سيتضح من خلال المبحث التالي: نظام الوصف.

2 - 3 - نظام الوصف

المقاربة النقدية البنيوية هي مقاربة وصفية بالأساس، يعنى فيها بفك الأنساق المحايثة للنص، وذلك من خلال التركيز على الآليات الداخلية للظاهرة من دون الرجوع إلى علة الوجود، سواء أكانت هذه العلة ذات طابع تاريخي أم اجتماعي أم نفسي...إلخ. وهذا ما أسمته الناقدة يمنى العيد: «مفهوم الطابع اللاواعي للظاهرة»[222].

ولذلك سيكون من قبيل تحصيل الحاصل تأكيد حضور «الوصف» في كتاب «بنية الشكل الروائي» ويتبين التركيز على الوصف من خلال الحضور المكثف للمعجم الوصفي الشكلاني على مستوى العناوين الرئيسية والفرعية: بنية الشكل الروائي، بنية المكان في الرواية المغربية والبنية الزمنية في الرواية المغربية...إلخ.

إذن، هناك اهتمام - في المقام الأول - بالكشف عن البنى الحكائية للرواية المغربية. ثم إن الكشف عن هذه البنى كان يتم اعتمادا على نصوص، وإن كانت أشكال حضور النص تختلف وتتراوح بين التلخيص والاستشهاد بمقاطع منه. كما أن اعتماد خطاب الوصف كان يستلزم استبعاد أحكام القيمة، سواء ما كان منها من قبيل «الاستحسان» أو «الاستهجان».

هذه الاختيارات كلها تأكيد لما عبر عنه الناقد في المقدمة النظرية للكتاب، حين وصف قراءته هذه بأنها «تبتغي الانتقال [...] بالمعرفة النظرية - الشعرية والنقدية - إلى أفق التحليل البنيوي المتتبع ... وهي إذ تعطي الأولوية للشكل باعتباره الهدف المركزي للممارسة النقدية، تسعى عبر ذلك إلى بلورة الوظائف الجمالية والغايات الفنية المتجسدة في البناء الشكلي للرواية المغربية»[223].

ولكن مع ذلك يبقى هناك تفاوت بين الطموح والممارسة النقدية. وهذه المفارقة تنطبق على كثير من الدراسات التي تتبنى المناهج البنيوية، وهذا ما عبر عنه أحد الباحثين بقوله:

«إن ممارسة النقد الأدبي ليست دائما ممارسة خاضعة فقط للوعي عند الناقد بل إن تأثير الأفكار المهيمنة سلفا على الناقد يشده بصورة لا واعية إلى إدماج القيم النقدية التي يعلن عن معاداتها في تصريحاته النظرية خلال المقدمات المنهجية التي يضعها لأعماله. وهذا يعني أن النشاط الذهني للناقد يختلف ساعة التفكير في الجوانب النظرية عنه ساعة التفكير في تطبيق المعطيات النظرية الجديدة على تحليل النصوص، فرقابة الفكر ضد تسرب القديم تكون شديدة في الحالة الأولى بينما تضعف في الحالة الثانية»[224].

ولذلك فإن الممارسة النقدية للناقد تهمل هنا الوصف الداخلي لتتساق مع التفسيرات الخارجية. تتنوع هذه التفسيرات وفق الحقول المعرفية التي تنتمي إليها - بين علم الاجتماع وعلم النفس والتاريخ. ويمكن - من خلال ما يلي - ضبط مختلف الجوانب التي كانت الممارسة النقدية للناقد تنفتح عليها:

أ - لا يخلو الكتاب من بعض التفسيرات ذات الطابع الاجتماعي، ولعل أوضح مثال على هذا النوع من التحليل هو ما قدمه الناقد في حديثه عن «نموذج الإقطاعي»، ضمن الباب الخاص بـ «الشخصية في الرواية المغربية». وقد استهل الناقد المبحث المذكور بحديث عن موضوع الإقطاع في المغرب، وأبرز أن الإقطاعي «المغربي» يمثل نموذجا لنظرائه في المجتمعات ذات الإنتاج الفيوذالي أو تلك التي تنتمي إلى نمط الإنتاج الآسيوي. وقد اعتمد في مناقشته

لهذه الظاهرة الاجتماعية على بعض البحوث الأكاديمية مثل «الإقطاع وملكية الأرض بالمغرب» للباحث حليم عبدالجليل، وكتاب «التشكيلات الاقتصادية والاجتماعية المغربية ما قبل الرأسمالية» للأستاذ إدريس بنعلي[225]. ويعتبر الناقد النصوص والاستشهادات التي يستمدها من هذه الأبحاث «طريقا للتقرب [كذا] من نموذج الإقطاعي ومدخلا لمعرفة تمظهراته المختلفة في الرواية المغربية»[226].

ب - بالإضافة إلى هذه التفسيرات الاجتماعية يسقط الناقد أحيانا في أسر المطابقة بين النص الروائي والوقائع التاريخية. يقول في تعليقه على قولة وردت على لسان «حمدون»، إحدى شخصيات رواية «اليتيم» لعبدالله العروي: «يتضمن هذا النص فضلا عن المعطى التاريخي إشارة واضحة إلى دور رجال الدين من فقهاء وشرفاء في إفشاء ظاهرة الإقطاع في مغرب ما قبل الحماية»[227].

يسوق الناقد مجموعة من القرائن التاريخية لتأكيد الفرضية السابقة فيقول:

«المعروف تاريخيا عن الشرفاء والمرابطين أنهم كانوا يتمتعون بامتيازات لا يحظى بها عامة السكان، فإلى جانب إعفائهم من الضرائب وتمهيد السبيل لاغتنائهم بكل الوسائل كان الحكام ينعمون عليهم بالضياع والعزائب التي تتحول مع أصحابها لخدمة الشريف والسخرة في أرضه، كما كانوا يستفيدون من الأراضي التي يتنازل لهم عنها مريدوهم لتوسيع ممتلكاتهم العقارية ومضاعفة سيطرتهم على الفلاحين»[228].

كما يوظف الناقد بعض العبارات التي تفيد هذا التماهي بين النص والواقع، مثل تعليقه على رواية «دفنا الماضي» بقوله: «وهنا أيضا يتقاطع الخطاب الروائي مع الحقائق التاريخية المعلومة...»[229].

من الصعب قبول مثل هذا التحليل ضمن مقاربة تستمد منطلقاتها المنهجية من مرجعية بنيوية، هذا مع العلم أن المنطلقات الأساسية لهذا المنهج قائمة على استقلالية الظاهرة الأدبية، والتمييز بين التخييل الأدبي والوقائع التاريخية الاجتماعية، أي بين التجربة التاريخية الحقيقية والتجريد النصي. يقول - على سبيل المثال - الناقد الفرنسي تودوروف:

«إن التاريخ تجريد لأنه دائما مرئي ومروي من طرف شخص ما، فهو لا يوجد في ذاته»[230].

ج - كما تنفتح الممارسة النقدية للناقد أيضا على التحليل النفسي، المثال الواضح على ذلك هو ما قدمه في المبحث الذي خصصه لشخصية الشاذ الجنسي؛ حيث يحيل - خصوصا - على التحليلات التي قدمها سيجموند فرويد حول جذور الجنسية المثلية «التي تعود إلى مراحل الطفولة الأولى من حياة الإنسان، أي قبل اكتشاف الطفل الفروق بين الجنسين، بينما يعود بعضها الآخر إلى فترة المراهقة حيث يدفع الخوف الطفولي من المرأة إلى تفضيل موضوع من نفس الجنس كشكل من أشكال الدفاع عن الذات»[231].

لا شك في أن مقاربة ظاهرة الشذوذ الجنسي في ضوء التحليل النفسي إجراء خارج الهدف العام الذي حدده الناقد في مقدمة الكتاب، المتمثل في الكشف عن بنية الشكل الروائي. يمكن التذكير هنا بأن النقد البنيوي لم يكن يعتبر الجوانب النفسية من صميم الممارسة النقدية الأدبية. يقول تودورف في هذا المجال:

«لقد أنجز فرويد دراسات للأعمال الأدبية، وهي دراسات لا تتبغي نسبتها إلى الأدب ولكن للتحليل النفسي، والعلوم الإنسانية الأخرى يمكن أن تستفيد من الأدب كمادة أولية من أجل تحليلاتها، وفي حال ما إذا كانت تلك الأبحاث جيدة فإنها ستؤلف جزءا من العلم المعني وليس وثيقة أدبية»[232].

يتبين من خلال ما قدمناه أن الناقد كان يميل أحيانا إلى مناقشة النصوص في ضوء المعطيات الخارجية (الاجتماعية والتاريخية والنفسية)، هذا مع العلم أن الأساس الفلسفي الذي قامت عليه البنيوية يتمثل في «السعي إلى تحقيق معقولية كامنة عن طريق تكوين بناءات مكتفية بنفسها لا تحتاج من أجل بلوغها إلى الرجوع إلى أي عناصر خارجية»[233].

ولكن يبدو أنه كان من الصعب على الناقد حسن بحراوي المحافظة على استقلالية النص في مختلف أطوار التحليل، وذلك بالنظر إلى طبيعة المتن الذي اشتغل عليه، وهو متن يتكون من نصوص كتب أغلبها من منظور واقعي، لذلك فقد جاءت هذه النصوص مثقلة بحمولات تاريخية اجتماعية وسياسية مباشرة[234].

إن الملاحظ عن التنظيرات البنيوية أنها اشتغلت أساسا على نوعية خاصة من النصوص، توصف لغتها عادة بأنها تراد لذاتها، وليست مجرد أداة لنقل الأفكار والمعاني.

هذا ومن المعلوم أن الدعوة إلى استقلالية النص الأدبي لدى النقاد البنيويين قد رافقها تنظير للون جديد من الكتابة الإبداعية، وهذا ما يتجلى من خلال مشايعة هذا الاتجاه لما سمي يومذاك بـ «الكتابات الطليعية»، التي كان يكتبها بعض الروائيين أمثال آلان روب جرييه A.R.Grille وناتالي ساروت Nathali Saraute وغيرهما. لقد كانوا ينظرون إلى اللغة الأدبية بوصفها «نظاما» قائما بذاته، وأنها «غير مرجعية» و«غير تمثيلية». ولعل الناقد «رومان ياكبسون» كان يقصد هذه المعاني حين قال في تعريفه للغة الأدبية إنها «ذلك النوع من الرسالة التي يعتبر شكلها، وليس مضمونها هو موضوعها»[235].

بعد هذا العرض المفصل لنظام الوصف يمكن التساؤل عن الآليات التي اعتمدها الناقد في الحجاج والاستدلال؟

ذلك ما سيتضح من خلال ما يلي:

4 - 2 - نظام الاستدلال والبرهنة

ذكر الناقد في مواضع عدة من الكتاب أنه يستمد منطلقاته المنهجية من الشعرية البنيوية، ومن المعلوم أن الشعرية بالذات كانت تسعى إلى تأسيس «علم الأدب»، وذلك من خلال العمل

على صياغة بنيان تحليلي علمي لدراسة كل نماذج النوع الأدبي في فترة زمنية محددة، اعتمادا على آليات منهجية وصفية بعيدة عن المعيارية. ويبقى من مهام النقاد متابعة التطورات الحاصلة في النماذج لإدماجها ضمن البنيان التحليلي الشامل. أما وجه الاختلاف بين النقد الأدبي والنقد الشاعري فيتمثل أساسا في الطابع الجزئي للأول، في مقابل المنحى الكلي والشمولي للثاني.

إلى أي حد سيعمل الناقد على استيحاء هذا المنحى العلمي في ممارسته النقدية؟ وما القيمة العلمية والمعرفية للخطاب النقدي الذي قدمه؟

ستتم الإجابة عن هذه الأسئلة من خلال وصف وتقويم استراتيجية الناقد في الإبلاغ والإقناع. والتزاما بضوابط التحليل التي درجنا على استعمالها في التعامل مع النصوص النقدية، سنبدأ بتقويم الكفاية الاستدلالية للخطاب لننتقل بعد ذلك إلى تقويم الكفاية التفسيرية.

يتضح جليا من خلال التأمل في مادة الكتاب أن الناقد قد اعتمد أسلوب الاستدلال الاستنباطي؛ لقد كان معنيا في مختلف أطوار الدراسة بتقديم تصورات وفروض نظرية أولا، ثم يعمد - بعد ذلك - إلى عرض النماذج الجزئية الممثلة لهذه التصورات النظرية. ولا بأس من الإشارة إلى أن أي ناقد مدعو - قبل مباشرة عملية التحليل - إلى تقديم الجهاز المفاهيمي النظري الذي سيشغل عليه خطابه النقدي، بل إن تغييب هذا الجانب يمكن اعتباره مظهرا من مظاهر الخلل في الممارسة النقدية للناقد. وإنه لأمر شديد الأهمية أن يستهل كل ناقد دراسته بمقدمة يكشف من خلالها عن التصورات النظرية التي تحكم ممارسته النقدية، غير أن الناقد حسن بحراوي قد تجاوز هنا نطاق التقديم النظري المشار إليه إلى تكييف الممارسة النقدية نفسها لتنسجم مع التصورات والافتراضات النظرية. كأن الناقد كان معنيا أكثر بالاستدلال على صلاحية هذه التصورات اعتمادا على شواهد وأمثلة من الرواية المغربية.

هيمنة الاستدلال الاستنباطي تعني ضمنيا غياب أسلوب الاستقراء الذي يقوم على أساس تتبع الظواهر والأمثلة للوصول بعد ذلك إلى التصورات والأحكام. قد يكون من الصعب اعتماد مثل هذا الأسلوب هنا بالنظر إلى المتن الواسع الذي يشتغل عليه الناقد، ويبقى من المفيد ملاحظة استفادة الناقد من تعددية النصوص، لجعلها في خدمة المعلومات النظرية، وكان من الطبيعي أن يبعده مثل هذا الإجراء عن الاستدلال الاستقرائي.

وبعد هذا الوصف السريع لنظام الاستدلال يمكن الانتقال إلى تحديد آليات التفسير التي اعتمدها الناقد في خطابه النقدي:

لا شك في أن «الاستشهاد» من الآليات التي كان الناقد يعتمدها في التفسير والحجاج، هذه الاستشهادات على نوعين: منها ما يتصل بالمادة النظرية، ومنها ما يتصل بالنصوص الروائية المدروسة. ذلك أن تحليل الظواهر كان يتم على مستويين: المستوى النظري والمستوى

التطبيقي. في المستوى الأول كان الناقد يؤطر الظاهرة نظريا، وذلك من خلال تقديم آراء وأقوال النقاد عن الظاهرة، ثم يقدم - بعد ذلك - استشهادات من النصوص المدروسة لتأكيد الأقوال السابقة.

إن الاستشهادات المتصلة بالجانب الأول كثيرة في الدراسة، أما المراجع النظرية التي كان الناقد يعتمدها، فهي مستمدة - بالدرجة الأولى - من البنيوية الفرنسية (بارت - تودوروف - هنري ميتيران - جون ريكاردو - كلود بريمون - فيليب هامون...)، بالإضافة إلى هذا المصدر كان الناقد يستشهد ببعض المصادر ذات المرجعية الاجتماعية (جورج لوكاتش - لوسيان غولدمان - ميخائيل باختين).

أما الاستشهادات المقتبسة من النصوص المدروسة فلها علاقة بالجانب التطبيقي. والملاحظ هنا أن الناقد كان يتعامل مع النصوص أحيانا تعاملا نفعيا، وذلك من خلال العمل على توظيفها في سياقات مختلفة، بل أحيانا متناقضة. يمكن الوقوف - على سبيل المثال - عند ما قدمه عن شخصية «الحاج محمد» في رواية «دفنا الماضي»، في الباب الخاص بـ «الشخصية في الرواية المغربية»؛ فالملاحظ أن هذه الشخصية تقدم مثالا لثلاثة نماذج من الشخصيات: فقد قدمها أولا باعتبارها «نموذجا للشيخ»[236] ثم «نموذجا للشخصية المركبة»[237] و أخيرا «نموذجا للإقطاعي»[238].

هكذا كان الناقد يحول النصوص الروائية إلى «مستودعات» قابلة للتمثيل لمختلف التصنيفات والفرضيات التي يقدمها، غير عابئ بالتناقضات التي يمكن أن تنجم عن مثل هذا التوظيف النفعي للنصوص. ولتأكيد هذه الفكرة تكفي الإشارة إلى أن الصورة التي يقدمها الناقد عن «الحاج محمد التهامي» بوصفه «نموذجا للشيخ» متناقضة تماما مع الصورة المقدمة عنه بوصفه «نموذجا للإقطاعي».

فصورته في النموذج الأول تتكون من خلال استشهادات تتجه إلى إبراز استقامة السلوك ووقار المظهر:

«وهكذا فالحاج محمد محبوب لأنه يتوافر على ميزة طباعية، يرعى الناس ويجاملهم فضلا عن صفات أخرى، مثل معرفته بأمور الدين التي كانت تتضافر مع سنه ووقاره لتجعل منه شخصا متدينا محافظا متحرجا أن يزل لسانه بالغيبة أو النميمة أو بالإساءة إلى أحد من الناس، متحرجا أن تخون عينه فيرى من سيدة ما لم يستطع الحجاب أن يستره»[239].

وأما الحاج محمد في النموذج الثاني فهو مثال للإقطاعي الذي «يبني كل ثروته العقارية ويقيم سلطته وهيبته بانتهاج الطريقة التقليدية الموروثة عن أسلافه التي كانت تقضي بتشجيع صغار الفلاحين على الاستدانة حتى إذا أثقلت الديون كواهلهم وأصبحوا عاجزين عن الوفاء بها كانت الأراضي هي المقابل الذي يُطلب منهم دفعه نظير تصفية ذمتهم»[240].

إن طريقة الناقد في تكوين الصورتين كانت تقوم على التمحل في التقاط الشواهد والأمثلة الجزئية، ولا شك في أن مثل هذه الطريقة لا يمكن أن تؤسس لمعرفة علمية وشمولية بالنص المدروس.

إن الحديث عن سلطة الاستشهاد في الخطاب النقدي يفضي إلى إثارة الجوانب المتعلقة بالترجمة. والملاحظة الأساسية التي يمكن تسجيلها هنا تتمثل في تجاوز الناقد للمشاكل المطروحة في هذا الجانب، مما كان يشكل تحديا كبيرا أمام كثير من الأعمال النقدية المغربية والعربية على السواء. وهذا ما عبر عنه الناقد السوري خلدون الشمعة بقوله:

«إن من عوامل العطالة في حساسية الناقد العربي سيطرة المصطلح النقدي الخاطئ أو فقدان المصطلح المتبلور الذي يمكن أن يؤدي الفكرة أداء قائما على التبصر والسبر والتمحيص»[241].

ولعل الذي أسعف الناقد في التغلب على هذا المشكل هو أن الدراسة كتبت في فترة متأخرة نسبيا، بالقياس إلى دراسات بنيوية سابقة، لم تستطع التغلب على مشاكل الترجمة.

يعتمد الناقد - بالإضافة إلى الاستشهاد - على أسلوب المقارنة، وهو أسلوب يهيمن - خصوصا - على القسم التطبيقي من الدراسة، حيث يعمد إلى المقارنة بين النصوص التي يشتغل عليها.

ولأخذ صورة عن طريقة الناقد في المقارنة تمكن الإشارة إلى ما أورده في تحليله لـ «أماكن الإقامة» [242]، وهو أول مبحث من مباحث الباب الأول، وفيه يشتغل على نصين، يتعلق الأول بـ «دار بنكيران» في رواية «دفنا الماضي»، والثاني فيه تقديم لـ «بيت جليل»[243]، وهو نص مقتطف من رواية «اليتيم».

ويبرز الناقد من - خلال المقارنة - فكرة التقاطب بين البيت الشعبي والبيت الراقي، التي يترتب عليها تقاطب جديد بين المكان المظلم والمكان المضاء: «فإذا كانت الظلمة هي الصفة التي انبنت عليها دار بنكيران في «دفنا الماضي»، من حيث هي فضاء منغلق ظاهر الحقارة والعتاقة فإن الضوء سيكون هو السبيل إلى الإبلاغ عن المستوى الراقي لبيت جميل في رواية «اليتيم»، واستعراض أروقته وأبهائه ومحيطه الأخضر.

خاتمة:

لقد أسعف المنهج البنيوي الناقد المغربي في استرفاد عوالم جديدة في مقاربة النصوص الإبداعية السردية، خصوصا على مستوى استخلاص القوانين المجردة التي تحكم صناعة السرد. لكن الانفتاح على المصادر المنهجية الأجنبية أفسح في المجال لصعوبات متعددة تطبع عملية انتقال المفاهيم النقدية؛ فإذا كان الناقد الغربي يتكئ - في حقل السرديات - على تراث نقدي غزير

يستمد منه أدواته المفاهيمية والتعبيرية، فإن الناقد المغربي يفتقد مثل هذا المصدر. لذلك فإن هذه الاستعارة تبرز المفارقة الكبيرة بين واقع ثقافي - حضاري يحقق تراكما كبيرا على مستوى الإنتاج الثقافي والفكري، وبين واقع آخر يكتفي - في أحسن الأحوال - بتقبل هذه المفاهيم النقدية واستهلاكها، دون القدرة على المشاركة في إغنائها وتطويرها. لذلك يمكن القول في ختام هذا البحث إنه آن الأوان للتفكير في صياغة شروط للمثاقفة المنهجية داخل دائرة النقد العربي الحديث، بهدف الرقي بالممارسة النقدية من مستوى «التمثل» و«التوظيف» و«الاستهلاك» إلى مستوى الاستعارة المفاهيمية المنهجية القائمة على الإبداع والإضافة والتأصيل النظري. ولعل المدخل الأساس لتأسيس مشروع من هذا القبيل هو تجاوز نمط القراءة المنهجية القائمة على توظيف تصور منهجي معين في دراسة الأدب، إلى القراءة الإبستمولويجية القائمة على مساءلة مختلف القراءات المنهجية التي توظف في تحليل النصوص الأدبية والمقارنة بينها على مستوى أسسها الفلسفية وأدواتها الإجرائية.

الهوامش

1 د. حميد لحمداني، بنية النص السردي (من منظور النقد الأدبي)، المركز الثقافي للطباعة والنشر، ط1، 1991، ص: 23.

2 نفسه، ص: 20.

3 F. De Saussure, Cours de linguistique générale, publié par charles Bally et les autres, Payot, Paris.

4 يمكن الرجوع في هذا الإطار إلى تقديم عبدالفتاح كيليطو لترجمة سعيد بنكراد لـ «سيميولوجية الشخصيات الروائية»، فيليب هامون، دار الكلام، الرباط 1990، ص: 5.

5 T. Todorov: les catégories du récit littéraire, in communication 8 , p: 138.

6 يمكن مراجعة هذه النقطة في الكتابات التالية:

- R. Barthes, Introduction à l?analyse structurale du récit , p: 21 .
- T. Todorov, les catégories du récit littéraire, P: 138.
- J. P. Goldenstein, pour lire le Roman, Duclot, Paris 1988, p: 44.

7 R. Barthes, Introduction à l’analyse structurale des récits, p: 22.

8 A. J. Greimas, sémantique structurale, recherche de méthode, Larousse 1966, p: 181.

9 R. Barthes, l?introduction à l?analyse structurale des récits, p: 22-23.

10 T. Todorov, les catégories du récit littéraire, p: 129.

11 C. Bremond, Logique du récit seuil 1973.

12 T. Todorov, les catégories du récits littérairedd, p: 147.

13 يمكن الرجوع هنا إلى كتاب نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير . ترجمة: ناجي مصطفى، منشورات الحوار الأكاديمي والجامعي، ط1: 1989.

14 T. Todorov, les catégories du récit littéraire p: 147.

15 Ibid, p: 148.

16 Ibid.

17 G. Genette, Figure III, Seuil 1976, P: 81

18 Ibid, p: 82.

19 Ibid, p: 130.

20 Ibid, p: 133.

21 Ibid, p: 139.

22 Ibid, p: 141.

23 J.P. Goldenstein: pour lire le Roman, p: 101.

24 J. Y. Tadié, le récit poétique, P.U.F , Paris 1978, p: 47

25 ميشيل بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، ترجمة: فريد أنطونيوس، منشورات عويدات، ط1 - 1971، ص: 125.

26 G. Genette, Figures II, P: 47.

27 J.P. Goldeinsteinm pour lire le roman, p: 89.

28 Ibid, p: 91.

29 Ibid, P: 96.



30 د. محمد برادة، في رحاب الكلمات، حاوره عثمان الميلودي وبوشعيب شداق، ط1: 1997، ص: 12.

31 د. صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، مكتبة الأنجلو ـ مصرية، مطبعة الأمانة، 1978.

32 د. عبدالسلام المسدي: الأسلوب والأسلوبية نحو بديل ألسني في نقد الأدب، الدار العربية للكتاب، 1977.

33 جان ماري أوزياس، البنيوية. ت: ميخائيل فحول، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1972.

34 إديث كيروزيل، عصر البنيوية، ت: جابر عصفور، دار آفاق عربية، بغداد 1985.

35 فاطمة الزهراء أزرويل، مفاهيم نقد الرواية بالمغرب، مصادرها العربية والأجنبية، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، 1989، ص: 39.

36 T. Todorov, théorie de la littérature, textes des formalistes russes, 1965.

37 V. Propp, Morphologie du conte, traduction: M. Derrida, T.Todorov, C. Kalan. Seuil, 1970.

38 V. CHKLOVSKY, sur la théorie de la prose, Slavia l'AGE d'Homme LENVANNE, 1973.

39 إبراهيم الخطيب، الكتابة بواسطة الغرب. مجلة أقلام، عدد: 5، نوفمبر 1979.

40 المرجع السابق نفسه، ص: 90.

41 محمد برادة، مجلة الثقافة الجديدة، عدد: شتاء 1978، ص: 17.

42 من بين هذه الترجمات – على سبيل المثال لا الحصر – الأعمال التالية:

ـ نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلانيين الروس، ترجمة: إبراهيم الخطيب، مؤسسة الأبحاث العربية، ط1 : 1983.

- مورفولوجية الخرافة ، لفلاديمير بروب، ترجمة: إبراهيم الخطيب، مؤسسة الأبحاث العربية، ط 1982 .

- النقد والحقيقة لرولان بارت، ترجمة: إبراهيم الخطيب، ط1 : 1985.

- درجة الصفر في الكتابة لرولان بارت، ترجمة: محمد برادة، دار الطليعة للطباعة والنشر، ط1 : 1981 .

- الخطاب الروائي لميخائيل باختين، ترجمة: محمد برادة، دار الأمان للنشر والتوزيع 1987.

- سيميولوجية الشخصيات الروائية لفيليب هامون، ترجمة: سعيد بنكراد، دار الكلام، الرباط، 1990.

- خطاب الحكاية (بحث في المنهج) لجيرار جنيت، ترجمة: محمد معتصم، عمر حلي، عبدالجليل الأزدي، مطبعة النجاح، 1996.

43 نجيب العوفي: حاجة النقد إلى نقد ، جريدة أنوال: 1994- 3 : 10.

44 مجلة آفاق، العددان 8 و9 سنة 1988.

45 مجلة الثقافة الجديدة، العددان 10 و 11 سنة 1978. وفيه ترجم محمد البكري نصين: الأول لرولان بارت من كتابه «الكتابة في الدرجة الصفر» والثاني لجاك دريدا بعنوان «البنية، الدليل، اللعبة في حديث العلوم الإنسانية». كما ترجم مصطفى المسناوي في المجلة نفسها نصا للوسيان جولدمان تحت عنوان: «علم اجتماع الأدب: نظامه الأساسي ومشاكله المنهجية»...إلخ

46 انظر على سبيل المثال:

T.Todorov, les catégories du récit Littéraire, in communication 8, éd seuil 1981

47 سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، ص: 7.

48 المرجع السابق نفسه، ص: 387.

49 سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي، ص: 5.

50 المرجع السابق نفسه، ص: 155.

51 سعيد يقطين، الرواية والتراث السردي، ص: 6.

52 سعيد يقطين، ذخيرة العجائب العربية، ص: 11.

53 سعيد يقطين، الكلام والخبر، ص: 7 و227.

54 سعيد يقطين، قال الراوي: 232.

55 سعيد يقطين، القراءة والتجربة، ص: 9.

56 المرجع السابق نفسه، ص: 9.

57 المرجع السابق نفسه ، ص: 11.

58 المرجع السابق نفسه.

59 يمكن الرجوع في هذا الإطار إلى ما قدمه جون كوهن في كتابيه:

- Structure de langage poétique, Paris Flammasion, Col. Champ linguistique.

- Le Haut Langage . Théorie de la Poéticité , Paris, Flammarion.

60 لكن هذا لا يعني إنكار الدور الذي قام به النقاد البنيويون في إثارة بعض القضايا المتصلة بالقراءة: مثل التمييز بين القارئ الحقيقي (الواقعي) والقارئ المجرد. العلاقة بين المؤلف والقارئ (الواقعي والمجرد)...إلخ. انظر - على سبيل المثال - لا الحصر:

J-P. Godlenstein , pour lier le roman. Duculot, éd 5: 1988, p: 12.

61 سعيد يقطين، القراءة والتجربة، ص: 11.

62 المرجع نفسه، ص: 10.

63 المرجع نفسه، ص: 293 و294 .

64 المرجع نفسه، ص: 295.

65 المرجع نفسه، ص: 297.

66 R. Barthes, Essais critiques, pp: 9 -27.

67 سعيد يقطين، القراءة والتجربة، ص: 301.

68 المرجع نفسه، ص: 11.

69 د. فؤاد زكريا، الجذور الفلسفية للبنائية، ط2: 1986، ص: 80.

70 سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، ص: 7.

71 المرجع نفسه، ص: 7.

72 المرجع نفسه ، ص: 7 و8.

73 المرجع نفسه، ص: 136.

74 المرجع نفسه، ص: 252.

75 المرجع نفسه، ص: 358.

76 المرجع السابق نفسه، ص: 148.

77 المرجع السابق نفسه، ص: 269.

78 المرجع نفسه، ص: 372.

79 المرجع نفسه، ص: 11.

80 المرجع نفسه، ص: 63.

81 المرجع نفسه، ص: 67.
82 المرجع نفسه، ص: 69.
83 المرجع نفسه، ص: 83.
84 المرجع نفسه، ص: 136.
85 المرجع نفسه ، ص: 143.
86 المرجع نفسه، ص: 146.
87 المرجع نفسه، ص: 167.
88 المرجع نفسه، ص: 169.
89 المرجع نفسه، ص: 252.
90 المرجع نفسه، ص: 262.
91 المرجع نفسه، ص:269.
92 المرجع نفسه، ص:281.
93 المرجع نفسه، ص:214.
94 المرجع نفسه، ص:358.
95 المرجع نفسه، ص:368.
96 المرجع نفسه، ص:372.
97 المرجع نفسه، ص: 89.
98 المرجع نفسه، ص:171.
99 للاطلاع على الحضور التاريخي للمنهج البنيوي في النقد العربي يمكن الرجوع إلى كتاب: توفيق الزيدي، أثر اللسانيات في النقد العربي الحديث من خلال بعض نماذجه، الدر العربية للكتاب 1984، ص: 18 وما بعدها.
100 سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، ص: 8.
101 المرجع السابق نفسه، ص: 283.
102 فلاديمير بروب، مورفولوجية الخرافة، تر: إبراهيم الخطيب، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، ط1 : 1986 .
103 Greimas, Sémantique structurale recherche de méthode. Larousse, 1976.
104 R. Barthes, Introduction à l?analyse structurale de récits, in l'analyse structurale du récit. Communication 8, p: 22-23.
105 سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي «النص ـ السياق»، ص: 5.
106 المرجع نفسه ، ص: 32.
107 المرجع نفسه، ص: 35.
108 المرجع نفسه، ص: 49.
109 المرجع نفسه، ص: 77.
110 المرجع نفسه، ص: 78 وما بعدها.
111 المرجع نفسه، ص: 81 وما بعدها.
112 المرجع نفسه، ص: 98.

113 المرجع نفسه، ص:101.
114 المرجع نفسه ، ص: 36.
115 يمكن الرجوع ـ على سبيل المثال لا الحصر ـ إلى الصفحات التالية: 36 و98 133 و139.
116 د. حميد لحمداني، النقد الروائي والأيديولوجيا، المركز الثقافي العربي، ط : 1991 1، ص: 47.
117 سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي، ص: 139.
118 د. حميد لحمداني، النقد الروائي والأيديولوجيا، ص: 46.
119 W- Iser, Acte de lecture, théorie de l'effet esthétique, pierre Mardaga 1985.
120 انظر تفاصيل هذه المفاهيم في الفصل الأول من الكتاب.
121 J.Kristiva, le Texte du Roman: Approche d'une structure discursive transformationnelle, Mouton 1970.
122 Ibid, p: 12.
123 P. Zima, pour une sociologie du texte littéraire, 10/18. 1978, p: 16.
124 P.Zima, l'ambivalence romanesque, prourst, Kafaka, Musil, le sycomore, Paris, 1980, p: 48.
125 سعيد يقطين، الرواية والتراث السردي، المركز الثقافي العربي، ط1 : 1992.
126 المرجع نفسه، ص: 5.
127 المرجع نفسه، ص: 11 - 22.
128 المرجع نفسه، ص: 20.
129 المرجع نفسه، ص: 23.
130 المرجع نفسه، ص: 6.
131 سعيد يقطين، ذخيرة العجائب الغريبة (سيف بن ذي يزن)، المركز الثقافي العربي. ط1 : 1994.
132 المرجع نفسه، ص: 8.
133 سعيد يقطين، الكلام والخبر (مقدمة للسرد العربي)، المركز الثقافي العربي، ط1 : 1997 .
134 المرجع نفسه، ص: 16.
135 المرجع نفسه، ص: 23.
136 المرجع نفسه، ص: 24.
137 المرجع نفسه، ص: 26.
138 المرجع نفسه، ص: 26.
139 مثل:

- A.J. Greimas , des dieux et des hommes, PUF, 1985.
- J. Courtés, le conte populaire: Poétique et mythologie, presses universitaires de France 1986.

140 مثل:

- T.Todorov, les catégories du récits littéraires.
- J. Genette, figures III, seuil , 1972.

141 سعيد يقطين ، الكلام والخبر، ص: 73.
142 المرجع نفسه، ص: 122.

143 المرجع نفسه، ص: 123.

144 وهي ملاحظة سبق للأستاذ عبدالله إبراهيم أن سجلها في كتابه: المتخيل السردي: مقاربات نقدية الرؤى والدلالة، المركز الثقافي العربي ـ البيضاء، 1990، ص: 145.

145 انظر منهجية تحديد وضبط الوظائف في الأعمال التالية:

ـ فلاديمير بروب، مورفولوجية الخرافة (مرجع مذكور).

- R. Barthes, Introduction à l?analyse structurale des récits, in communication 8, seuil 1981.

146 سعيد يقطين، قال الراوي، ص: 78 و79.

147 حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، البيضاء، 1991.

148 خطاب ما بعد البنيوية في النقد المغربي الحديث، مجلة عالم الفكر، مجلة فصلية، تصدر عن المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب بالكويت، العدد: 4 المجلد: 35، أبريل ـ يونيو 2007.

149 حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي. ص: 23.

150 رمسيس يونان، دراسات في الفن، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر 1996 ص: 119.

151 حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي. ص: 21.

152 المرجع نفسه، ص: 22.

153 المرجع نفسه، ص: 19.

154 المرجع نفسه، ص: 20.

155 المرجع نفسه.

156 المرجع نفسه، ص: 22.

157 عنوان المقدمة كما يلي: بنية الشكل في الرواية: التصور والمشروع.

158 المرجع نفسه، ص: 22.

159 المرجع نفسه، ص: 97.

160 المرجع نفسه، ص: 33.

161 المرجع نفسه، ص: 33 وما بعدها.

162 H. Mitterad le discours du Roman, PUF , 1980 p: 192.

163 G. Genette, Figures II seuil 1976, p: 47.

164 حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص: 27 وما بعدها.

165 ويليك ووارين، نظرية الأدب ، ص 288.

166 جاستون باشلار، جمالية المكان. تر: غالب هلسا. مجلة أقلام، ع: 10، س 1979ص: 58.

167 حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص: 107.

168 المرجع نفسه، ص: 119.

169 المرجع نفسه.

170 المرجع نفسه، ص: 119 و120.

171 المرجع نفسه، ص: 120.

172 المرجع نفسه، ص: 120.

173 المرجع نفسه.

174 G. Genette, Figures III, P: 77.

175 I bid, p: 122.

176 حسن بحراوي، بينة الشكل الروائي، ص: 107.

177 المرجع نفسه، ص: 215.

178 تتمثل هذه الفئات الثلاث في: فئة الشخصيات المرجعية ـ فئة الشخصيات الواصلة ـ فئة الشخصيات المتكررة ص:217-216.

179 تتمثل هذه الشخصيات في: المغتصب ـ المانح ـ المساعد ـ الآمر ـ البطل ـ البطل المزيف ص: 218.

180 تتمثل هذه الوظائف الدرامية في: البطل ـ البطل المضاد ـ الموضوع ـ المرسل ـ المرسل إليه. ص: 219.

181 المرجع نفسه، ص: 270.

182 المرجع نفسه، ص: 272.

183 المرجع نفسه، ص: 275.

184 المرجع نفسه، ص: 280.

185 المرجع نفسه، ص: 287.

186 المرجع نفسه، ص: 295.

187 المرجع نفسه، ص: 303.

188 المرجع نفسه، ص: 310.

189 المرجع نفسه، ص: 315.

190 نقلا عن رشيد بنحدو، الخطاب النقدي عن الشخصية الروائية، مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية بفاس، عدد: 9 سنة 1987، ص: 127.

191 المرجع نفسه، ص: 33.

192 المرجع نفسه، ص: 38.

193 المرجع نفسه ، ص: 42.

194 المرجع نفسه، ص: 43.

195 المرجع نفسه، ص: 55.

196 المرجع نفسه، ص: 79.

197 المرجع نفسه، ص: 91.

198 يمكن الإشارة ـ على الخصوص ـ إلى محاولة النقاد الفرنسي تودوروف الكشف عن القوانين التي تحكم الظاهرة الأدبية عموما، وذلك في كتابه «الشعرية»، ترجمة: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة. ط1 : 1989.

199 Heid Gothner, Methodologie des théories de la littératures , in théorie de la littérature, Picard, Paris, 1981, p:17.

200 Johana Nathali, Apropos des chats de Baudlaire, in la logique du Plausible J. CL- Gardin, Paris, P: 107.

201 حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص: 121.

202 المرجع نفسه،ص: 132.

203 المرجع نفسه، ص: 122.

204 المرجع نفسه، ص: 125.
205 المرجع نفسه، ص: 133.
206 المرجع نفسه، ص: 137.
207 المرجع نفسه ، ص: 157.
208 المرجع نفسه، ص: 185.
209 انظر هذا الرأي في:
G. Gentette Frontières du récit, In l?analyse structurales du récit communication 8, seuil 1981.
210 R. Bourneuf et R. oulet, l'univers du Roman, Paris, ed Puf 1972, p: 107.
211 المرجع نفسه، ص: 178، انظر: جان ريكاردو، قضايا الرواية الحديثة، ترجمة:صياح الجهيم، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1977، ص: 166.
212 R. Barthes, Introduction à l'analyse structurale des récits in l'analyse structurale du récit, paris , points, 1981, p: 22.
213 المصطلح مقتبس من كتاب «الجذور الفلسفية للبنائية» للدكتور فواد زكريا، مرجع مذكور. ص: 8.
214 حسن بحراوي: بنية النص الروائي، ص 18.
215 يمنى العيد، في معرفة النص. منشورات دار الآفاق الجديدة، ط 2 : 1984، ص: 31.
216 حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي. ص: 20.
217 المرجع نفسه، ص: 97.
218 نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلانيين الروس. ترجمة إبراهيم الخطيب، ط1 : 1982.
219 انظر:
– د. حميد لحمداني ، بنية النص السردي (من منظور النقد الأدبي)، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع ، ط1 : 1991 ، ص: 120.
- نبيل سليمان، نقد النقد الأدبي، دار الطليعة للطباعة والنشر، ط1 : 1983 ص: 154 و155.
220 حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص: 160.
221 O. Ducrot, T. Todorov, Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage, p: 188
222 يمنى العيد، في معرفة النص ، دار الثقافة، بيروت، ط2 : 1984 ، ص: 34.
223 حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص: 22.
224 د. حميد لحمداني: بنية النص السردي، من منظور النقد الأدبي، ص: 137.
225 حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص: 287.
226 المرجع نفسه، ص: 289.
227 المرجع نفسه، ص: 289.
228 المرجع نفسه، ص: 291.
229 المرجع نفسه، ص: 291.
230 T. Todorov, les catégories du récit littérature , in analyse structurale du récit communication p: 133.
231 Ibid, p: 133.
232 T. Todorov, qu'est ce que le structuralisme, Poétique 2 , seuil p 104

233 د: فؤاد زكرياء ، الجذور الفلسفية للبنائية (مرجع مذكور) ص: 8.

234 انظر لائحة النصوص التي اشتغل عليه الناقد في آخر الكتاب.

235 R. Jakobson, essai de stylistique générale, paris, Minuit 1970 p: 80

236 حسن بحراوي، بنية النص الروائي، ص: 270.

237 المرجع نفسه، ص: 280.

238 المرجع نفسه، ص: 290.

239 المرجع نفسه، ص: 270 و271.

240 المرجع نفسه، ص: 290.

241 المرجع نفسه، ص: 280.

242 المرجع نفسه، ص: 46.

243 المرجع نفسه، ص: 49.

المصادر والمراجع :

1 - المراجع العربية والمعربة

– إديث كيروزيل، عصر البنيوية، ت: جابر عصفور، دار آفاق عربية، بغداد 1985
– توفيق الزيدي، أثر اللسانيات في النقد العربي الحديث من خلال بعض نماذجه، الدر العربية للكتاب، 1984.
– جان ماري أوزياس، البنيوية. ت: ميخائيل فحول، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1972.
– جيرار جينيت، خطاب الحكاية (بحث في المنهج)، ترجمة: محمد معتصم، عمر حلي، عبدالجليل الأزدي، مطبعة النجاح 1996.
– حميد لحمداني، النقد الروائي والأيديولوجيا، المركز الثقافي العربي، ط1 1991 : .
– حميد لحمداني، بنية النص السردي (من منظور النقد الأدبي)، المركز الثقافي للطباعة والنشر، ط1، 1991.
– درجة الصفر في الكتابة لرولان بارت، ترجمة: محمد برادة، دار الطليعة للطباعة والنشر، ط1، 1981.
– رمسيس يونان، دراسات في الفن، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر 1996.
– سعيد بنكراد «سيميولوجية الشخصيات الروائية»، فيليب هامون، دار الكلام، الرباط، 1990.
– سعيد يقطين، القراءة والتجربة (حول التجريب في الخطاب الروائي الجديد بالمغرب) دار الثقافة، ط1، 1985.
– سعيد يقطين، الكلام والخبر (مقدمة للسرد العربي)، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1996.
– سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي (النص ـ السياق) ط1، 1989.
– سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي (الزمن ـ السرد ـ التبئير)، ط1، 1989.
– سعيد يقطين، ذخيرة العجائب العربية (سيف بن ذي يزن)، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1994.
– سعيد يقطين، قال الراوي (البنيات الحكائية في السيرة الشعبية)، المركز الثقافي العربي، ط1، 1997.
– صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، مكتبة الأنجلو ـ مصرية، مطبعة الأمانة، 1978.
– عبدالسلام المسدي: الأسلوب والأسلوبية نحو بديل ألسني في نقد الأدب، الدار العربية للكتاب، 1977.
– عبدالله إبراهيم أن سجلها في كتابه: المتخيل السردي: مقاربات نقدية... الرؤى والدلالة، المركز الثقافي العربي ـ البيضاء، 1990.
– فؤاد زكريا، الجذور الفلسفية للبنائية، ط2، 1986.
– فلاديمير بروب، مورفولوجية الخرافة، ترجمة: إبراهيم الخطيب، مؤسسة الأبحاث العربية، ط1، 1982.
– فيليب هامون، سيميولوجية الشخصيات الروائية، ترجمة: سعيد بنكراد، دار الكلام، الرباط، 1990.
– مجموعة من المؤلفين، نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلانيين الروس، ترجمة: إبراهيم الخطيب، مؤسسة الأبحاث العربية، ط1، 1983.
– محسن جاسم الموسوي، سرديات العصر العربي الإسلامي الوسيط، المركز الثقافي العربي، ط1، 1997.
– محمد برادة، في رحاب الكلمات (حاوره عثمان الميلودي وبوشعيب شداق) ، ط1، 1997.
– ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ترجمة: محمد برادة، دار الأمان للنشر والتوزيع، 1987.
– ميشيل بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، ترجمة: فريد أنطونيوس، منشورات عويدات، ط1، 1971.
– النقد والحقيقة لرولان بارت، ترجمة: إبراهيم الخطيب، ط1، 1985.
– يمنى العيد، في معرفة النص. منشورات دار الآفاق الجديدة، ط2، 1984.

2 - **المراجع باللغة الفرنسية**

- A. J. Greimas, sémantique structurale, recherche de méthode, Larousse 1966.
- F. De Saussure, Cours de linguistique générale, publié par charles Bally et les autres, Payot, Paris.
- G. Genette, Figure III, Seuil 1976.
- H. Mitterad le discours du Roman, PUF , 1980.
- J. Courtés, le conte populaire: Poétique et mythologie, presses universitaires de France 1986.
- J. P. Goldenstein, pour lire le Roman, Duclot, Paris 1988.
- J. Schmiadt, théorie et pratique d?une étude scientifique de la narrativité littéraire, in sémiotique narrative et textuelle, Charbol et les autres , Larousse 1973.
- J. Y. Tadié, le récit poétique, P.U.F , Paris 1978.
- J.Kristiva, le Texte du Roman: Approche d'une structure discursive transformationnelle, Mouton 1970.
- Johana Nathali, à propos des chats de Baudlaire, in la logique du Plausible J. CL- Gardin, Paris.
- P. Zima, pour une sociologie du texte littéraire, 10/18. 1978.
- P.Zima, l?ambivalence romanesque, prourst, Kafaka, Musil, le sycomore, Paris, 1980.
- R. Barthes, Introduction à l?analyse structurale des récits, in communication 8, seuil 1981
- R. Jakobson, essai de stylistique générale, paris ed minuit 1970.
- T. Todorov, qu'est ce que le structuralisme ed poétique 2 , seuil, Paris.
- T. Todorov, théorie de la littérature, textes des formalistes russes, 1965.
- V. Propp, Morphologie du conte, traduction: M. Derrida, T.Todorov, C. Kalan. Seuil, 1970.
- W- Iser, Acte de lecture, théorie de l'effet esthétique, pierre Mardaga 1985.